

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**IMAGEM QUEER ENTRE A FOTOGRAFIA
E O TEATRO: ANÁLISE DE TRÊS CASOS DE
ESTUDO DO BRASIL E PORTUGAL**

MEG SAIARA SILVA RIBEIRO DE MACEDO

Tese orientada pelo Prof. Doutor Cosimo Chiarelli,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de
Mestre em Estudos de Teatro.

2021
LISBOA

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



IMAGEM QUEER ENTRE A FOTOGRAFIA E O TEATRO: ANÁLISE DE TRÊS CASOS DE ESTUDO DO BRASIL E PORTUGAL

MEG SAIARA SILVA RIBEIRO DE MACEDO

CONSTITUIÇÃO DO JÚRI

Doutor Filipe André Cordeiro de Figueiredo (Integrante)

Doutora Francesca Rayner (Integrante)

Doutora Maria João Monteiro Brilhante (Presidenta do Júri)

Doutor Cosimo Chiarelli (Orientador)

2021
LISBOA

À minha mãe quem me ensinou o significado de amor incondicional e a todas pessoas marginalizadas, em especial a comunidade LGBTQIAP+.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, eu gostaria de agradecer as Deusas, os Deuses e ao Universo por proporcionarem a realização deste trabalho.

À minha família, minha mãe Ivone, que sempre esteve do meu lado. À minha tia Neiza, que frequentemente me incentiva a buscar o que há de melhor em mim. Aos meus primos Jairo e Franklin Cardoso pela amizade, mesmo do outro lado do oceano se fizeram presentes.

Aos meus amigos, certamente esquecerei de alguém, mas quero agradecer quem esteve comigo nestes últimos dois anos: Artur, Marcella, João, Nany, Bee, Paulo, Marx, Nadir, Débora e as pessoas do coletivo *Queer Tropical*. À minha ex-companheira, Carla, que esteve comigo parte desta caminhada.

À fotógrafa, jornalista e professora Doutora Ana Farache, que mesmo com a edição esgotada do fotolivro da sua autoria, *Vivencial: Imagens do afeto em tempos de ousadia* (um dos três casos de estudo desta pesquisa) possibilitou o envio de um exemplar para mim, também foi muito gentil e atenciosa. À atriz Rubia Romani que foi muito simpática e acessível, disponibilizando os calendários eróticos: *Kings Of The Nitgh* para que eu fizesse a análise das imagens e sempre se prontificou em esclarecer todas as minhas dúvidas. Ao figurinista e diretor João Telmo, por ter disponibilizados as fotografias da exposição fotográfica: Gineceu Androceu, além de ter sido muito querido comigo.

À Raíssa pela leitura atenta da dissertação e com afeto ter me direcionado por caminhos mais adequados para o desenvolvimento da escrita. A Emerson pelas indicações bibliográficas sobre as questões de gênero e à Paula por ter recomendado as artistas e os artistas portugueses citados neste trabalho. A ajuda dessas pessoas foi extremamente valiosa.

Aos colegas do mestrado que dividiram as mesmas angústias e alegria durante o percurso: Gabriel, Rita, Patrícia, Leonora, Laura, Alice, Bárbara e Marcus.

Aos professores que me proporcionaram grande aprendizado, o meu orientador Doutor Cosimo Chiarelli pela paciência e ensinamentos, a professora Doutora Maria João Brilhante pela sabedoria e disposição em sempre me ajudar, a inesquecível professora Doutora Vera San Payo, que me fez ter certeza da minha paixão pelo teatro, ao professor Doutor José Camões que nos fez resgatar um pouco do que é encenar com as leituras de textos teatrais e a professora Doutora

Anabela Mendes que proporcionou uma metamorfose pessoal e profissional com os espetáculos dos quais assistimos, nunca esquecerei da peça de teatro *Kiki Van Beethoven* e das discussões tão auspiciosas durante às aulas.

Por fim, eu gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Teatro, da Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa, que me deu esta oportunidade e mesmo em meio a uma pandemia ofereceu às condições necessárias para a realização desta pesquisa. Vale ressaltar o suporte e a competência do funcionário do setor de bolsas de estudo, José Barbosa, sempre recepcionou-me com cordialidade.

Igualmente agradeço a todes, todas e todos que contribuíram direta e indiretamente para a conclusão deste trabalho.

“A Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel”

[*Roland Barthes, Filósofo, semiólogo e crítico literário*].

RESUMO

A relação entre a fotografia e o teatro é um tema pouco abordado em trabalhos de investigação científica, mas os estudos acerca desse elo entre as duas linguagens quando feitos com afincamento tornam-se instigantes para as/os estudiosas(os) tanto do campo da fotografia quanto das artes cênicas. Com esta pesquisa, eu objetivei analisar as imagens queer de três obras artísticas: o fotolivro: *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*; a exposição fotográfica: *Gineceu Androceu* e os calendários eróticos: *Kings of the night*. A intenção da análise é a compreensão de que os gêneros resultam de uma construção social, assim como problematiza a Teoria Queer. A fotografia foi o dispositivo utilizado para a problematização da (des)construção das identidades de gênero. Para isso, um livro e um ensaio da filósofa Judith Butler foram usados como embasamento teórico: *Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* e *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Eles foram as pontes para a discussão teórica do primeiro e último capítulos. A metodologia aplicada foi a análise de imagens, com base nos conceitos elaborados por Roland Barthes: *O punctum e studium*.

Palavras-chave: Fotografia; Teatro, Performance; Queer; Gênero.

ABSTRACT

The relationship between photography and theater is a theme rarely addressed in scientific research work, but the study of this link between the two languages becomes an exciting area for scholars in both the field of photography and the performing arts. With this research, I aimed to analyze queer images of three artistic works: The photobook: *Vivencial: imagens do Afeto Em Tempos de Ousadia*; the exposição fotográfica: *Gineceu Androceu e os calendários eróticos: King Of The Night*. The intention of the analysis is to understand that gender performativity, a central issue in the Queer Theory, is a cultural construction. Photography was the device used to problematize the (des)construction of gender identities. For this, two books by the philosopher Judith Butler were used as a theoretical basis: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* e *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. They were the bridges for the theoretical discussion of the first and last chapters. The applied methodology was the analysis of images, based on the concepts elaborated by Roland Barthes: The punctum and studium.

Keywords: Photography; Theater; Performance; Queer; Gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Hippolyte Bayard, Autorretrato Afogado, 1840	41
Figura 2 – Cindy Sherman, Untitled Film Still #21, 1978.....	43
Figuras 03 e 04 - Shopie Calle, Cuide de você, 2009	45
Figura 05- Claude Cahun, Autorretrato, 1920	48
Figura 06 - Man Ray, Rose Selavy (Marcel Duchamp), 1920	49
Figura 07 – Hannah Höch, The Girls, 1921	51
Figura 08 - Hannah Höch, Incision With the Dada Kitchen Knife Through Germany's Last Weimar Beer-belly Cultural Epoch, 1920	52
Figura 09 - Robert Mapplethorpe, Brian Ridley and Lyle Heeter, 1979	54
Figura 10 - Hélio Oiticica, Detalhe de Neyrótika, 1973	56
Figura 11- Hélio Oiticica, Still photo from "Quasi-Cinema", 1973	57
Figura 12 - Rosa Luz, E Se a Arte Fosse Travesti?, 2016	59
Figura 13 – Rosa Luz, Sem Título, 2016.....	59
Figura 14 – Rosa Luz, Sem Título, 2016.....	60
Figura 15 - Nyl de Sousa, Matrix de Xamã, 2020	61
Figura 16 – Nyl de Sousa, Performance Eunucos, 2020	62
Figura 17 – Nyl de Sousa, Performance Eunucos, 2020.....	62
Figura 18 - João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, Dorothy, 2001	63
Figura 19 - Noivos de Santo António	64
Figura 20 - João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, P-Town (Poster), 2011	65
Figura 21 - João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, The Sign	65
Figura 22 - João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, The Sign	66
Figura 23 – Zara Pinto, OH Lola, 2019	67
Figura 24 – Zara Pinto, It's Time For dinneeeeeeeer, 2019	67
Figura 25 – Zara Pinto, I will tenderly hit you with my shoe if you don't respect your local drag queens, 2019	68
Figura 26 – Zara Pinto, Kiss, 2017	68
Figura 27 – Ana Farache, Sem Título, 2016.....	94
Figura 28 – Ana Farache, Pastoral cultural das meninas do Brasil, 2016	95

Figura 29 – Ana Farache, Sem Título, 2016.....	98
Figura 30 – Ana Farache, Sem Título, 2016.....	100
Figura 31 – Ana Farache, Filhos de Maria Sociedade, 2016.....	102
Figura 32 – Ana Farache, Capa do fotolivro “Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia”, 2016.....	104
Figura 33 – Telmo Ferreira, Benedita Pereira, 2016	109
Figuras 34 e 35 - (Imagens do Google) Miguel de Cervantes e William Shakespeare	110
Figura 36 - Telmo Ferreira, Soraia Chaves, 2016.....	112
Figura 37 – Telmo Ferreira, Paulo Pires, 2016.....	114
Figura 38 – Telmo Ferreira, Diogo Amaral, 2016.....	116
Figura 39 – Danhara Facioli, Sem título, 2019	121
Figura 40 – Danhara Facioli, Sem título, 2019	123
Figura 41 – Lachman, Mônica, Sem título, 2020	126
Figura 42 – Lachman, Mônica, Sem título, 2020	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CAPÍTULO - TEORIA QUEER	17
1.1 Entre reivindicações e academia: a afirmação do questionamento queer	19
1.2 Performar o gênero: metáforas teatrais no pensamento de Judith Butler	26
1.3 Queerizar a imagem: a fotografia à luz do queer.....	30
2. CAPÍTULO - PERFORMANCE DE GÊNERO NA FOTOGRAFIA.....	32
2.1 Cruzamentos entre fotografia e teatro: teatralidade da fotografia	33
2.2 Entre realidade e ficção: a fotografia encenada e o auto-retrato	39
2.3 Fotografia e identidade de gênero	46
2.4 Exemplos de fotografia e performance queer no Brasil e Portugal.....	55
2.5 Exemplos de fotografia e performance queer em Portugal	62
3. CAPÍTULO - O TEATRO QUEER NO BRASIL PORTUGAL	70
3.1 O teatro queer em Portugal	83
4. CAPÍTULO - CASOS DE ESTUDO.....	91
4.1 O feminino e o masculino em <i>Vivencial Diversiones</i>	93
4.2 Subversão de gênero na exposição fotográfica <i>Gineceu Androceu</i>	107
4.3 As masculinidades na performance <i>drag king</i>	118
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
6. REFERÊNCIAS.....	135
7. ANEXOS	144
7.1 ANEXO 1 – Fotolivro: <i>Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia</i>	144
7.2 ANEXO 2 - Exposição fotográfica: <i>Gineceu Androceu</i>	148
7.3 ANEXO 3 - Calendários eróticos: <i>Kings of the night</i>	152

INTRODUÇÃO

O início da relação com o tema da dissertação ocorreu ainda antes de começar o mestrado e de definir a linha de pesquisa. Desde a adolescência eu participei de entidades feministas e ocupei cargos no âmbito das questões de gênero em organizações estudantis, sobretudo em grupos de formação sobre os estudos acerca do papel da mulher na sociedade. Ainda na juventude, aos 11 anos, vivenciei a experiência de estar em um palco, o que foi o fator primordial para três anos depois me matricular em um curso de teatro profissional, no Teatro Escola Macunaíma, na cidade de São Paulo. Quatro anos depois, ingressei na faculdade de Comunicação Social – Jornalismo em Multimeios, na Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Ainda no primeiro período, elaborei um ensaio sobre a cinematografia do cineasta Pedro Almodóvar, em especial a intencionalidade do diretor no que tange às mulheres e as personagens trans dos seus filmes. Esse trabalho se tornou, posteriormente, o embrião para o meu Trabalho de Conclusão do Curso, com foco em analisar as personagens femininas em dois filmes de Almodóvar: *Mulheres à Beira de Um Ataque de Nervos* (1988) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999).

É importante ressaltar que durante um período da graduação eu estagiei na Secretaria da Mulher, na Prefeitura da cidade de Petrolina, em Pernambuco, bem como boa parte dos meus trabalhos acadêmicos foram focados em questões de gênero, nomeadamente, da mulher, sexualidade e diversidade sexual. Ao definir o tema da dissertação, a princípio foi por fazer parte de uma paixão antiga e da minha história enquanto estudante de teatro e de comunicação, o que resultou em um trabalho que uniu as duas linguagens das quais sou apaixonada: a imagem e a performance. Por isso, embora tenha tido muitas dificuldades e a pesquisa possuir suas implicações e adversidades, o estudo foi, sobretudo, gratificante, em especial enquanto estudante do curso de mestrado em Estudos de Teatro e egressa do curso de Comunicação Social – Jornalismo em Multimeios. O que posso dizer acerca desta viagem que se iniciou desde o momento que atravessei o oceano ao sair do Brasil e desembarcar em Portugal, é que, foi desafiadora e apaixonante prosseguir com a temática: *Imagem Queer entre a Fotografia e o Teatro*.

No início do mestrado, eu já pensava em estudar performance de gênero, contudo, a partir da disciplina Teatro e Imagem, essa ideia se consolidou. Quando eu procurei o professor que ministra essa matéria, Doutor Cosimo Chiarelli, que logo depois foi meu orientador, meu

ideário inicial era realizar a análise das fotografias de performances de gêneros. Ou seja, realizar a união de todas as minhas paixões: O teatro, a comunicação, a imagem e as questões de gênero.

Ao longo do percurso, após muitas reuniões, da organização das bibliografias consultadas e com as orientações e observações sublinhadas concluímos que o tema seria norteado sob a égide da pergunta: do qual modo a fotografia é utilizada como um dispositivo para a construção e desconstrução de identidades de gênero? Nos séculos XIX e XX, o recurso fotográfico no teatro aprimorou-se progressivamente, para uma prática artística independente. Em vista disto, percebeu-se primordial este trabalho sobre os encontros entre a fotografia e o teatro. Para o pesquisador e professor Dr Cosimo Chiarelli,

[...] a ligação entre fotografia e teatro é incontestável, ela concretiza-se aparentemente num paradoxo. O encontro entre a fotografia e o teatro não se realiza no âmbito da convergência e da afinidade, mas sim da conflitualidade e da traição. A imagem fotográfica do ator em cena encarna explicitamente essa ambiguidade: o gesto do ator esgota-se no ato e renova-se em cada representação parecendo, pela suspensão na imagem fixa, querer negar a sua profunda natureza transitória. Por outro lado, quando a fotografia se apresenta no espaço do teatro abandona sua vocação pela realidade remetendo-se ao processo de ficção¹

Afora isso, esta pesquisa recorre à análise a partir das fotografias e dos elementos que as compõem para compreender os recursos cênicos que circundam os limites entre a fotografia e o teatro, a atuação das personagens que provocam à transgressão dos gêneros, em diferentes estéticas teatrais e performativas. *Vivencial Diversiones* é um grupo de teatro com integrantes mulheres e homens cis² que vestem-se com acessórios e roupas tanto femininas quanto masculinas para se apresentarem em espetáculos, a exposição fotográfica: *Gineceu Androceu* mostra atrizes e atores, com vestimentas dos gêneros opostos aos seus biológicos, que posam para fotografias, utilizando-se da performance fotográfica para instigar a espectadora e o espectador a refletirem sobre a (des)construção do modelo binário de gênero e os calendários eróticos: *Kings of the night* por meio da performance drag king abordam as masculinidades hegemônicas³, utilizando-se da linguagem burlesca e do deboche⁴ para a ruptura de paradigmas e de tabus sociais e sexuais.

Analisar as imagens que compõem as obras selecionadas teve como principais objetivos produzir conhecimentos e preservar a memória das minorias sexuais nas artes. A escolha para analisar a imagem queer destes trabalhos artísticos nos limites entre a fotografia e o teatro

¹ Cosimo Chiarelli, *Corpo, imagem e arquivo: a fotografia e o mimo*. (Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2014, p. 111).

² Pessoas que estão em conformidade com os sexos biológicos.

³ Este termo foi cunhado por Raewyn Connell que se refere a posição dominante dos homens na sociedade.

⁴ Uma forma sarcástica e irônica para se referir a algo.

igualmente ocorreu, por estes terem feito parte da cena teatral em momentos históricos distintos, pois o grupo de teatro Vivencial Diversiones surgiu em 1970, enquanto a exposição fotográfica: *Gineceu Androceu* e os calendários eróticos: *Kings of the night* são oriundos do século XXI, sendo assim obras contemporâneas. Além disso, estes trabalhos subvertem o sistema binário de gêneros.

A companhia de teatro *Vivencial Diversiones* representa o “desbunde”⁵ da década de 1970, época da Ditadura Militar no Brasil em que havia a censura da imprensa e das artes em geral. A exposição fotográfica: *Gineceu Androceu* dialoga com a Teoria Queer, o próprio organizador, João Telmo, declarou ter se inspirado no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, da Judith Butler e o trabalho alude à performance na fotografia e os calendários eróticos: *Kings of the night* são mulheres que realizam performances como drag kigs.

Todavia, o teatro dentre todas as outras linguagens artísticas ainda se mantém distante da produção de conhecimentos acadêmicos com as temáticas queer. Há muitas poucas pesquisas científicas sobre estes assuntos, como por exemplo: a dissertação de mestrado, *Espetáculo “BR trans”: micropolíticas, performances e cartografias queer*, de José Carlos Lima Costa, publicada em 2017 e a dissertação de mestrado, *Jú onze e 24: pretextos, textos e contextos de atores drag-queens em Goiânia (GO)*, de Paulo Reis Nunes, publicada em 2015. O início deste século é marcado por uma transformação nas artes em que há o aumento dos estudos dentro da perspectiva queer, mas ainda assim permanecem escassas produções científicas com este tema.

Desenvolvemos a pesquisa a partir das duas obras de Judith Butler – *Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* e *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Estes dois escritos da filósofa foram os principais norteadores teóricos para elaborar esta dissertação, eles foram pontes entre o primeiro e o último capítulos. A princípio o estudo teve como base teórica a parte conceitual da Teoria Queer, como embasamento para realizar as análises das imagens. Posteriormente, foi importante se debruçar nos estudos sobre a relação entre a fotografia e o teatro e as implicações desta; a fotografia encenada e a performance queer na fotografia e no teatro.

Ao longo deste trabalho houve uma grande dificuldade em reunir uma bibliografia sobre as temáticas abordadas, no entanto, com a ajuda do meu orientador, dos professores e amigos,

⁵ Movimento Desbunde surgido na Ditadura Militar brasileira foi uma forma que a juventude encontrou para se rebelar contra o regime autoritário da época, ao utilizar a arte como protesto.

foi possível fazer uma pesquisa detalhada e minuciosa da qual encontramos bibliografias que foram imprescindíveis para embasar o estudo.

Este trabalho provocou reflexões sobre as imagens queer no que tange a transgressão das identidades de gêneros, assim como Judith Butler elucida, no seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*:

Como romper os fundamentos que encobrem as configurações culturais de gêneros alternativas? Como desestabilizar e apresentar em sua dimensão fantasmática as “premissas” da política da identidade? Essa tarefa exigiu uma genealogia crítica da naturalização do sexo e dos corpos em geral. Demandou também uma reconsideração da imagem do corpo como matéria muda, anterior à cultura, à espera de significação, imagem esta que se reitera mutuamente com aquela do feminino, à espera da inscrição-como-corte do significante masculino para poder entrar na linguagem e na cultura. A partir de uma análise política da heterossexualidade compulsória, tornou-se necessário questionar a construção do sexo como binário, como um binário hierárquico⁶.

A filósofa ainda diz que a perspectiva da imposição de um modelo de comportamento padronizado como único, normal e aceitável socialmente, desencadeou muitos questionamentos, pois:

Do ponto de vista do gênero como imposto, surgiram questões sobre a fixidez da identidade de gênero como uma profundidade interior pretensamente externalizada sob várias formas de “expressão”. Mostrou-se que a construção implícita da edificação heterossexual primária do desejo persiste, mesmo quando aparece sob a forma da bissexualidade primária. Mostrou-se também que as estratégias de exclusão e hierarquia persistem na formulação da distinção sexo/gênero e em seu recurso ao “sexo” como pré-discursivo, bem como na prioridade da sexualidade sobre a cultura e, em particular, na construção cultural da sexualidade como pré-discursiva. Finalmente, o modelo epistemológico que presume a prioridade do agente em relação ao ato cria um sujeito global e globalizante que renega sua própria localização e as condições de intervenções locais⁷.

Pensar os corpos na perspectiva da Teoria Queer é enxergar o gênero a partir da premissa que ele é fruto de uma sociedade pré-formatada no pensamento binário, isto é, o feminino e o masculino, são uma construção social e cultural, resultados de uma sociedade heteronormativa. Simone Beauvoir (2008: 13) em sua obra *O segundo sexo*, já afirmava que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.

Ao refletir acerca dos corpos queer pode ser feito uma analogia entre o estabelecimento de um único formato de modos e comportamentos relativos à sexualidade como pequenos membros de um exército de pessoas. No entanto, quando há grupos que questionam estes códigos arraigados e causam a ruptura dessa padronização são prontamente classificados como “anormais” e “esquisitos”, como formula o real significado do termo queer. Portanto, os corpos

⁶ Judith Butler, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003), p. 212.

⁷ Butler, p. 212.

queer rompem com a imposição de uma barreira binária de que se é mulher e/ou homem, por conta do seu órgão genital, pois transitam entre a feminilidade e a masculinidade, sem a preocupação das marcas performáticas atribuídas pelos papéis sociais e sexuais destinados para as/os sujeitas(os). João Telmo, diretor e figurinista, responsável pela exposição *Gineceu Androceu*, afirma que “o masculino não pertence somente aos homens e o feminino não pertence somente às mulheres”⁸.

Esta pesquisa será difundida entre os acadêmicos de teatro, das artes, da performance, da fotografia, da comunicação, dos estudos queer e culturais, como forma de contribuir para a consolidação da literatura queer e das artes cênicas, performáticas e fotográficas e com futuros trabalhos da área, além de ajudar a estimular novos estudos relacionados ao tema. Em relação às pesquisas elaboradas pela Universidade de Lisboa, no âmbito de outras universidades brasileiras, portuguesas e internacionais a questão da imagem queer entre a fotografia e o teatro configura-se de extrema importância, já que o método escolhido que se constitui na análise dos elementos queer da representação de uma representação pode ser considerado inovador e também porque o assunto ainda é pouco explorado em outros estudos acadêmicos do panorama teatral, como afirma o pesquisador e professor Doutor Cosimo Chiarelli:

A profunda ligação entre o teatro e a fotografia tem sido sistematicamente subestimada e só raramente foi objeto de investigação, em geral meramente específica e pontual, quer pelos investigadores de fotografia quer pelos investigadores teatrais. No entanto, essa ligação representa atualmente um terreno de investigação particularmente estimulante e pleno de novas perspectivas, constituindo-se como um dos principais campos para o estudo da fotografia contemporânea nas suas diversas práticas artísticas e sociais.

A pesquisa foi dividida em quatro partes: No primeiro capítulo, é realizado um estudo sobre a abordagem teórica da Teoria Queer. O segundo capítulo versa sobre a intersecção entre a fotografia e o teatro, a fotografia encenada e o autorretrato, fotografia e identidade de gênero e os exemplos de fotografia e performance queer no Brasil e em Portugal. O terceiro capítulo aborda O teatro queer no Brasil e em Portugal, depois o quarto capítulo debruça-se sobre a análise das imagens selecionadas das produções das artes performativas: O fotolivro: *Vivencial: Imagens do afeto em tempos de ousadia*, a exposição fotográfica: *Gineceu Androceu* e os calendários eróticos: *Kings of the nights*. Neste capítulo são analisados os discursos a respeito das questões das identidades de gênero, que questionam a imposição social das performances dos gêneros dentro de um sistema binário, transformando o paradigma em torno do feminino e do masculino.

⁸ João Telmo. ‘Gineceu Androceu de João Telmo’, *Museu Nacional do Teatro e da Dança* (2019) <<http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/>>. [Acessado em: 14 de maio de 2019].

Em suma, é de extrema importância a elaboração de pesquisas científicas que se proponham a estudar diversidade sexual, sexualidade, identidades de gênero, orientação sexual, igualdade de gênero, feminismos e o queer nas artes em geral, pois são assuntos pertinentes a grupos marginalizados e oprimidos, que não podem ser silenciados e apagados no âmbito acadêmico. Estes temas precisam ocupar todos os espaços, inclusive no campo da produção de conhecimentos para legitimar a existência desses saberes na arena da ciência. O vínculo entre o teatro e a fotografia como dito anteriormente por Cosimo Chiarelli tem sido pouco estudado enquanto objeto de investigação na academia. No entanto, essa ligação representa atualmente um terreno de investigação particularmente estimulante e pleno de novas perspectivas, constituindo-se como um dos principais campos para o estudo da fotografia e do teatro contemporâneo nas suas diversas práticas artísticas e sociais.

“Se o mundo é um palco, a identidade é nada mais que uma fantasia” (Sense8 2x10).

[Roteiristas: Lilly Wachowski, Lana Wachowski e J. Michael Straczynski].

1. CAPÍTULO - TEORIA QUEER

Ao definir que o objeto de estudo desta pesquisa se debruçaria sobre as performances de gênero das imagens fotográficas, a teoria que desde as décadas de 1980 e 1990, vem produzindo alicerces para a compreensão dos grupos abjetos e dissidentes, denominada Teoria Queer, proporciona uma reflexão acurada para o embasamento teórico-metodológico desta investigação. A sua principal teórica, a filósofa Judith Butler, elaborou um arcabouço filosófico sobre a subversão de identidades de gêneros e ao problematizar essas categorias ela faz um marcador histórico muito importante, haja vista que a Teoria Queer aborda a desconstrução do modelo tradicional que divide a sociedade apenas em um sistema binário de sexo/gênero: mulher e homem.

Bem como, traduz que o sexo e o gênero são construtos históricos, políticos, sociais e culturais. Judith Butler (2003), explana que analisou as relações de gêneros como uma ficção, mas, que, no entanto, essa narrativa constituída pela ótica ficcional, não implica em uma inverdade nas relações sociais imbuídas entre os gêneros, mas de ter ciência que o gênero é resultante destes processos históricos e culturais, neste caso, da cultura ocidental, já que tomamos ela como referência desde o início deste trabalho.

A filósofa afirma que anteriormente ao gênero há um “ser” e a premissa é que essa pessoa é na realidade efeito de um conjunto de regras sociais. Mas essas afirmações não deliberam que o gênero é intrinsecamente falso ou artificial simplificado como oposição do que é real e autêntico, porém, em seus estudos ela explana a respeito dos discursos que essa relação binária executa e que a materialização dessas elocuições impingidas pelos códigos morais e sociais são naturalizadas na sociedade, assumindo a posição do que é considerado normal e saudável.

Para exemplificar que o gênero é uma construção cultural, Butler (2011), tem como referência a paródia de gênero, a arte drag queen. O que se busca entender é o discurso que se encontra na linguagem da performatividade do feminino e do masculino. Para Butler (2011), os atos performáticos constituem uma identidade de gênero ilusória e não somente como elementos constituintes da pessoa.

Ainda no âmbito da ideia sobre o constructo social relativo à natureza dos atos sexuais e das identidades de gênero é importante ressaltar que essa narrativa produz efeitos satisfatórios quando as pessoas a insere em seus cotidianos e obtém sucesso nas suas ações performáticas seja ao performar a feminilidade e/ou a masculinidade, o ideal que se faça com eficácia. Sobre isto a pesquisadora Beatriz Bagagli (2019) diz que “a performatividade introduziria uma categoria diferente de elocuições, já que elas não possuiriam valor de verdade na medida em que agem sobre o mundo ao invés de descrevê-lo”.

Há de se ter cautela quando se analisa a performatividade a partir da perspectiva da heteronormatividade⁹, pois pode-se cair nas armadilhas do sistema binário de gênero, já que ao invés de confrontá-lo poderá ressaltá-lo. Assim como elucida Paul Preciado, em:

Dada que aquilo que se invoca como "real masculino" e "real feminino" não existe, toda aproximação imperfeita deve se renaturalizar em benefício do sistema, e todo acidente sistemático (homossexualidade, bissexualidade, transexualidade...) deve operar como a exceção perversa que confirma a regra da natureza¹⁰.

Essas questões elucidadas por Paul Preciado dialogam com as observações realizadas por Bagagli:

Pensar gênero como ato performativo implica considerar que o seu próprio modo de existência se efetiva por meio do seu pronunciamento feliz (LIVIA; HALL, 2010, p. 121). As elocuições de gênero são performativas pois não são nunca meramente descritivas, mas prescritivas (ibid., p. 122). A felicidade (ou sucesso) de um ato performativo depende, por sua vez, da sua capacidade de citar a lei (BUTLER, 1993). Portanto, para que o desempenho desta ação seja compreensível (ou feliz) é necessário que se invoque reiteradamente a lei ou as normas regulatórias. Isto não implica considerar, como advertem Livia e Hall (2010, p. 124), que o ato generificado possa ser simplesmente reduzido a um conjunto dominante de convenções hegemônicas heterossexuais – já que é através da reiteração paródica das próprias normas que as suas contradições internas e exclusões constitutivas podem ser desveladas¹¹.

Destarte, a Teoria Queer foi fundamental para deslocar da margem as categorias consideradas desviantes pela sociedade e localizar a performatividade como uma ficção fruto desses sistemas heteronormativos. A ação social da sujeita e do sujeito é precedida de performances ensaiadas. Esses ensaios, são apreendidos, no âmbito do seio familiar, para posteriormente, prosseguir no meio social. Esta repetição, segundo Butler (2011), possui um conjunto de significados já pré-definidos socialmente e culturalmente. A legitimação desses atos compõe essa performance social que é materializada pelo gênero, ela é realizada justamente

⁹ A heteronormatividade aponta a heterossexualidade como a única expressão da sexualidade humana normal, marginalizando outras práticas sexuais, assim como a homossexualidade.

¹⁰ Beatriz Preciado, *Manifesta Contrassexual*; tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014, p. 29-30.

¹¹ Beatriz Bagagli, ‘Discursos transfeministas e feministas radicais: disputas pela significação da mulher no feminismo’ (dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2019).

para a manutenção do sistema binário de gênero, uma espécie de corporificação das leis sociais que garante a sobrevivência das/dos sujeitas(os) na sociedade.

1.1 Entre reivindicações e academia: a afirmação do questionamento queer

Cronologicamente pode-se afirmar que a Teoria Queer iniciou a formação do seu embrião na década de 1980, após a insurreição de vários movimentos como o feminista, negro e LGBTQIAP+, que começaram a disseminar pelo mundo. Mas o marco principal foi em decorrência da revolta de Stonewall, em 1969, que fez com que o movimento gay (como era chamado à época)¹², se organizasse politicamente, influenciando muitas mobilizações em vários países da Europa, América do Sul, Ásia, entre outros. O movimento gay era composto por todas as minorias sexuais desde lésbicas, gays, pessoas trans, intersexuais, “travestis”, drag queens e drag kings, mas a visibilidade era em torno dos homens cis, gays, brancos e de classe média.

Ao romper com a corrente essencialista, pensamento defendido por Simone Beauvoir, que configura a ideia de que o gênero é parte essencial do ser individual e se centra na análise das classificações de “natural” ou “contra-natural” nas relações entre pessoas do mesmo sexo/gênero. A Teoria Queer, sob o bojo da corrente pós-estruturalista questiona justamente a naturalização da sexualidade e dos gêneros ao explicar que eles não são naturais e sim performáticos.

A primeira aparição do conceito da Teoria Queer foi em uma conferência quando Teresa de Lauretis, na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, em 1991, se referiu como Teoria Queer os estudos acadêmicos que rompem com o sistema binário de gênero e a heterossexualidade compulsória. Mas antes desta conferência, surgiu, em 1990, um manifesto anônimo e escrito de forma coletiva, nos protestos da Parada Gay, em Nova York, cujo título é *Manifesto Queer Nation*. Ou seja, a Teoria Queer primeiro insurgiu nas ruas, nos protestos políticos, como um panfleto-manifesto, para depois ir para a academia. Segue um pequeno trecho que exemplifica o que ele significou no período em que as minorias sexuais reivindicavam pelo reconhecimento dos seus direitos civis:

Ser queer significa levar um outro tipo de vida. Não é sobre o *mainstream*, margens de lucro, patriotismo, patriarcado ou sobre ser assimilado. Não é sobre diretores

¹² Em 1960, o movimento das minorias sexuais se restringia as pautas dos homens cis e gays, foi denominado como movimento gay. Em 1990, começou a ampliar o movimento e pensar nas interseccionalidades. Com isso, as siglas, hoje, evoluíram e incluíram novos grupos, com o intuito de dar visibilidade a todos, então, as siglas passaram a ser LGBTQIAP+ que significa lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, transexuais, travestis, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais e o símbolo + retrata que há ainda outras expressões sexuais humanas, além destas.

executivos, privilégio e elitismo. É sobre estar nas margens, definindo nós mesmas; é sobre desfazer gênero e segredos, sobre o que está abaixo do cinto e, profundo, dentro do coração. É sobre a noite. Ser queer é ser “local” porque sabemos que cada uma de nós, cada corpo, cada gozo, cada coração e cú e pau é um mundo de prazeres esperando para serem explorados. Cada uma de nós é um mundo de possibilidades infinitas¹³.

É imprescindível falar sobre o período que compreende os anos de 1980, considerada a década perdida pelo movimento LGBTQIAP+, em decorrência da epidemia da AIDS. Esta equação (HOMOSSEXUAIS + SEXO = HTVL3 + AIDS = MORTE) representa como o estigma em torno da doença foi formado. Neste período, quando a epidemia começou a se propagar pelo mundo, se formou um imaginário sobre a doença que ela estaria vinculada a promiscuidade e a homossexualidade masculina. A estigmatização da AIDS gerou vários preconceitos que foram sedimentados pela medicina e a comunicação social. Com isso, foi se popularizando termos como “peste gay”, “doença cor de rosa”, “doença dos homossexuais”, como se fosse uma enfermidade exclusiva de homens homossexuais. Outra palavra muito difundida pejorativamente foi a “aidética”, as pessoas que se descobriam com o vírus HIV eram chamadas de aidéticas, e a imagem negativa estava intrínseca a esse vocábulo, uma espécie de sentença de morte¹⁴.

Em razão do pânico que o HIV causou, muitos homossexuais se afastaram do movimento, o que causou um enfraquecimento das lutas das minorias sexuais. Apenas nos anos de 1990, que o movimento LGBTQIAP+ se recupera dessa desestabilização e concomitantemente como já foi citado, essa foi a época que surgiu a Teoria Queer. Por ser uma teoria muito complexa, ela ultrapassa muitas fronteiras dos saberes, bem como afirma o historiador Fernando Benetti:

as áreas de conhecimento que se aproximam da Teoria Queer estão se diversificando cada vez mais, configurando os Estudos Queer como uma perspectiva teórica pouco normativa e fluida, já que além de estar presente em diversos campos do conhecimento, é utilizada para a pesquisa de variados temas e assuntos¹⁵.

O historiador aponta sobre isso, igualmente, neste trecho:

Porém, é importante perceber que os Estudos Queer não têm como objeto de estudo as sexualidades obrigatoriamente, e não estão ligados com os Estudos Gays e Lésbicos. A Teoria Queer tem como objetivo refletir sobre o sujeito abjeto, sobre as normas sociais, a desconstrução das naturalizações culturais, e a reflexão sobre xs silenciadxs pela história. Quando digo que a Teoria Queer não trabalha com a questão da homossexualidade, é pelo fato de que nem todxs os homossexuais são considerados abjetos. Existe uma norma homossexual – homonormatividade - que é tão opressora

¹³ Manifesto Queer Nation, vídeo online, trad. Roberto Romero, Chão da Feira 2016, <<https://chaodafeira.com/>>. [acessado em 13 janeiro de 2021].

¹⁴ Cristiana, Bastos. Responding to aids in brazil: the very early Years. In: Global responses to AIDS: Science in Emergency. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

¹⁵ Benetti, 2013: p. 91.

e hegemônica quanto a heteronormatividade. Se a heteronormatividade é materializada em um homem, branco, heterossexual, de classe média, a homonormatividade pode ser materializada da mesma forma, como um homem, másculo, branco, de classe média, que provavelmente é enrustido e ativo. A Teoria Queer dentro do mundo das sexualidades trabalha com as bichas, os “viados poc poc”, as “sapatões caminhoneiras”, as travestis, drag-queens, transexuais. A teoria queer, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, “é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo” (Miskolci 2012: 25). Os Estudos Queer buscam desterritorializar todxs os tipos de normatizações sociais e binarismos, ultrapassando os estudos das sexualidades, o que contribui de igual maneira, para a não identificação da Teoria Queer¹⁶.

Ao atentar que muitas mulheres feministas lésbicas que pertenciam a esses movimentos sociais, também, frequentavam as universidades, a Teoria Feminista, influenciou direta e indiretamente o surgimento da Teoria Queer. A exemplo de Simone Beauvoir, assim como destaca Butler: “Note-se que é significativo o facto de ser esta a ideia que Simone de Beauvoir cita em *O Segundo Sexo* quando fundamenta a sua afirmação de que a ‘mulher’ e, por extensão, qualquer género, é uma situação histórica e não um facto natural”¹⁷. Outra feminista importante foi Adrienne Rich, escritora estadunidense, que sempre relacionou a sua escrita às lutas feministas. Rich culnhou o termo heterossexualidade compulsória como um sistema político que impõe a obrigatoriedade das relações heterossexuais, ou seja, como se os corpos fossem manipulados pelos discursos hegemônicos da imposição da heterossexualidade. Além de Rich também é importante citar Monique Wittig com *o Pensamento Hétero*¹⁸ ela relata sobre a imposição dos discursos da heterossexualidade que oprimem as sujeitas e os sujeitos.

Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade. Estes discursos falam sobre nós e alegam dizer a verdade num campo apolítico, como se qualquer coisa que significa algo pudesse escapar ao político neste momento da história, e como se, no tocante a nós, pudessem existir signos politicamente insignificantes. Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles¹⁹.

Todos esses movimentos foram precursores no rompimento com as opressões sociais e o pensamento dominante que advém da concepção do homem branco cis e heterossexual. Os desejos e os tabus sexuais passam a ser bandeiras de luta, “o pessoal é político”, o moralismo cristão, é questionado, o prazer é visto como libertário e se começa a desconstruir o modelo heteronormativo da sexualidade.

¹⁶ Benetti, 2013: 22-3.

¹⁷ Butler, 2011, p. 71.

¹⁸ A publicação deste texto data de 1978.

¹⁹ Wittig, Monique. *The Straight Mind and other Essays*, Boston: Beacon, 1992, p. 02.

Ao decorrer dos anos, também, o movimento feminista começou a questionar além das diferenças de gênero, mulher versus homem, e passou a pensar de forma intracelular, pois a questão de gênero unia todas as mulheres, mas a classe, a cor, orientação sexual e a identidade de gênero as separavam. Por isso, se analisa, hoje, o movimento de forma interseccional, em que dentro do feminismo há um acúmulo de opressões, como por exemplo, o que uma mulher negra e lésbica experiencia é diferente do que vive uma mulher branca e heterossexual.

É imprescindível ressaltar como o termo queer foi inserido no contexto de luta dos movimentos reivindicatórios das minorias sexuais. Nos Estados Unidos, o vocábulo era pronunciado como forma pejorativa, para humilhar e/ou ofender pessoas da população LGBTQIAP+. A origem da palavra queer faz alusão a tudo que é esquisito, estranho e fora do padrão. Ao agregar essas adjetivações da palavra queer, a comunidade LGBTQIAP+, põe em evidência que quem não se adequa ao poder hegemônico das relações sociais é severamente punido e marginalizado pela sociedade. Como forma de contestação ativistas e teóricas(os) da Teoria Queer, em 1990, adaptaram o vocábulo queer para positivar o seu significado. Então a assimilação da palavra queer é usada para transformar as referências negativas como reivindicação que impinge em enfatizar a construção simbólica que exclui tudo aquilo que não se encaixa conceitualmente a um modelo social já pré-formatado.

O pesquisador Djalma Thürler (2019), em seu livro *Sexualidades e políticas de subjetivação no campo das artes* explana de forma esclarecedora sobre essa positivação do termo queer. Ele diz que desde o momento que o queer passou a ser um conceito estudado na academia estadunidense, nos anos de 1990, o termo passou por uma ressignificação deixando a alcunha de pejorativo para reivindicatório. Como Thürler afirmou: “A crítica queer tem caráter de contingência, não é estática, única ou sistemática, antes, se nutre do confronto entre opiniões diferentes”²⁰.

Thürler (2019), explica muito bem a trajetória da origem da palavra queer para apresentar coerentemente esse processo de transformar um termo pejorativo em uma forma de reivindicação política, como pode ser visto neste enxerto:

Quando rastreamos as pistas de origem da expressão “queer”, algumas experimentações semânticas foram testadas. Em inglês, o termo deriva do adjetivo germânico quer, que significa transversal, diagonal, oblíquo e que, por sua vez, é proveniente do verbo latino torqueo, torcer, dobrar. Queer ainda pode ser considerado o contrário de straight, direito, reto e – desde o momento em que, em um regime de heterossexualidade compulsória, a heterossexualidade está tradicionalmente associada à retidão moral – heterossexual. Em italiano ou castelhano, podemos traduzir o queer como estranho, torcido, raro, bizarro, mas também a insultos, como

²⁰ Djalma Thürler, ‘Sexualidades e políticas de subjetivação no campo das artes’ (Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação à Distância, 2019).

marica, maricón, como ocorreu em língua inglesa, na qual, a partir do século XVIII, esse termo passou a ser usado como epíteto depreciativo contra as minorias sexuais. Mas desde os anos 1990, primeiro nos Estados Unidos e, depois no resto do mundo, é “orgulhosamente reivindicada como marca de transgressão por pessoas que antes chamavam a si mesmas de lésbicas ou gays” (Spargo 2017: 9). Ativistas, pensadoras e pensadores fizeram desse indicador uma identidade política instável e crítica e “uma teoria transviada, cu, marica, torcida, rosa, transgressora [que] reivindica uma indagação crítica sobre a própria posição da teoria, sobre seu caráter pretensamente imaculado, como se alertasse contra aspirações por uma Teoria universal (eurocêntrica, branca, hétero) que tudo abarcaria”²¹.

O vocábulo *queer* na tradução do inglês para o português significa estranho, fora do padrão, não normal, mas justamente postula contra a classificação e padronização das identidades, contra a misoginia, o enquadramento da sociedade na cisnormatividade e heteronormatividade, contra o patriarcado, contra a binaridade do gênero: feminino e masculino.

Para a manutenção e regulação da heteronormatividade, é preciso adotar o controle dos corpos. Por isso, suscitam algumas questões, a exemplo de: dentro deste panorama, como se dá o processo de *queerização* dos corpos? De que maneira se relacionam os corpos *queer* em uma sociedade marcada pela heterossexualidade compulsória?

A corporificação e/ou materialização dos corpos é precedente para se compreender esta formação figurativa que representa imageticamente o *queer* em sociedades retrógradas. Dessa forma, os gêneros, como inferem as(os) teóricas(os) pós-estruturalistas, são uma construção cultural e social, sendo que o corpo resulta desses processos performáticos.

É importante ressaltar uma grande referência para a Teoria *Queer*, o filósofo Michel Foucault (1988)²², ele explana sobre como as relações sexuais estavam baseadas apenas para a finalidade da reprodução humana. Este modelo está intrinsecamente vinculado com o ideal capitalista, pois qualquer desperdício de energia que fosse empregada para atividades diferentes do trabalho laboral eram consideradas como pecaminosas e criminosas, assim como ele afirma em seus estudos:

um princípio de explicação se esboça por isso mesmo: se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?²³.

O filósofo introduz de um certo modo a ideia de como o patriarcado encontra-se na base das relações de gênero e corroborou para o embasamento da Teoria *Queer*. Foucault (1988),

²¹ Thürler, 2019, p. 14.

²² Michel Foucault, *História da Sexualidade*, vol. I: a vontade de saber (Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988).

²³ Michel Foucault, *História da Sexualidade*, vol. I: A vontade de saber. (Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988), p. 11.

explica que a homossexualidade era considerada como perversão humana e pecado pelo catolicismo. Por isso, com a legitimidade da religião, a ciência adotou a heterossexualidade e o sistema binário mulher/homem como o padrão normal, enquanto outras formas de expressões da sexualidade eram consideradas anormais e denominadas de aberrações.

Dessa forma, o homossexual, quando passou a existir enquanto sujeito, no século XIX, era visto como um indivíduo subversivo e perverso, isso ocorreu, como afirma Foucault para o controle social de uma sociedade que determinou a heterossexualidade como a única forma saudável e normal da sexualidade humana, para fins reprodutivos, visando o lucro capitalista acima de tudo e, para isso, impõe valores ocultos em seus discursos moralistas. Foucault ainda pontua, que:

(...) o grande fantasma é a ideia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades. Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos. [...] Como sempre, nas relações de poder, nos deparamos com fenômenos complexos que não obedecem à forma hegeliana da dialética²⁴.

Na década de 1960, se passou a desconstruir toda a representação estigmatizada em torno dos homossexuais. Na Inglaterra houve a descriminalização das relações homossexuais, em 1967, e nos Estados Unidos, em 1969, surge o movimento LGBTQIAP+, com a revolta de Stonewall. Então, esse cenário corroborou para os aparecimentos de novas concepções teóricas, especialmente que abordavam questões sobre sexualidade e gênero. O que abriu espaço para na década de 1990 desmistificar os aspectos negativos que tangem a todos que são marginalizados e Judith Butler principia a desconstruir o imaginário social sobre o que é feminino e masculino a partir do conceito biológico que determina o gênero da pessoa através do seu órgão genital com o conceito da performatividade de gênero.

Nesse contexto, libertário, multifacetado e pluricultural dos grandes centros, a comunidade LGBTQIAP+, também buscava um estilo de vida, uma identidade cultural própria através da música, da moda, da arte e da linguagem. Apesar de uma abertura da sociedade perante os homossexuais, a arte queer se expandiu não nos grandes teatros e casas de shows conhecidas, como a Broadway, mas em bares gays, a princípio, construídos nas áreas periféricas, longe das famílias tradicionais e dos bons costumes, pois além de marginalizados pela sociedade, também eram pelo mercado artístico. É nessa conjuntura e dentro desses bares que as pessoas queer surgem e começam a se expressar artisticamente.

Entretanto, embora a comunidade LGBTQIAP+ fosse sempre colocada à margem da

²⁴ Michel Foucault, 'Microfísica do poder' (Rio de Janeiro: Graal, 1979), p. 146.

sociedade, as décadas de 1970 e 1980, foram o berço da luta pelos espaços sociais sempre negados às minorias sexuais. E, foi nessas décadas que houve uma enorme efervescência cultural em que os artistas buscavam por meio da arte se manifestar politicamente, ser artista nesse período já era ser transgressor, havia uma explosão do fazer artístico, do qual, todas as linguagens convergiam em uma espécie de hibridização. As performances começaram a se consolidar como arte, a “androginia”²⁵ estava cada vez mais presente nas artes performáticas, nascem espetáculos com performances queer, entre as décadas de 1970 e 1980, como David Bowie (1970), Ney Matogrosso (1973), Dzi Croquettes (1972), Vivencial Diversiones (1973), entre outros.

A década de 1990, foi marcada por uma arte ativista, que deu prosseguimento às manifestações das décadas anteriores, a comunidade LGBTQIAP+, estava mais uma vez na linha de frente para combater os preconceitos enraizados na sociedade e defender bandeiras políticas, como os direitos civis para lésbicas, gays, bissexuais, pessoas trans, não-binárias, intersexuais etc.

Isto é, ser artista é antes de tudo, ser um ser político. A arte, também, é uma forma de expressar uma causa, de ativismo político. Portanto, essas movimentações em torno do queer, nomeadamente, nos Estudos Culturais, têm sido uma grande ferramenta de provocação e subversão do gênero, causando reflexões sobre o feminino e o masculino. Nas artes as/os artistas transgrediam os papéis sexuais determinados pela binaridade de gênero, as performances que ocorriam nas décadas de 1960, 1970 e 1980, desconstruíam a imposição social de que mulheres e homens deveriam se comportar de acordo com a heteronormatividade e com os valores patriarcais.

Antes da elaboração da Teoria Queer muitas feministas construíram a base para romper com a heteronormatividade. Como já foi citado a importância de Simone Beauvoir, com os volumes do livro *Segundo Sexo*, que lançou a base para se questionar a performatividade de gênero. Beauvoir afirmou, que: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”²⁶. De onde se pode inferir que a pessoa nasce sem gênero e que ao longo da sua existência vai se constituindo uma determinada identidade de gênero imposta pela norma padrão.

²⁵ A definição do termo “androginia” passou a ser usada quando David Bowie se tornou ícone do movimento Glam Rock, na década de 1970, e se refere a quem possui um comportamento que transita entre o feminino e o masculino.

²⁶ Simone de Beauvoir, ‘Segundo Sexo, vol. II: a experiência vivida’. (São Paulo: Difusão Europeia de Livro, 1970).

1.2 Performar o gênero: metáforas teatrais no pensamento de Judith Butler

A Teoria Queer explica de forma profícua que de fato os gêneros são um conjunto de atos performativos, que nem todo código genético XX necessariamente é mulher e assim vice e versa, que nem todo par de cromossomos XY é necessariamente homem. Ou seja, não é o sexo biológico que define a identidade da pessoa, isso é um campo amplamente aberto, já que ela pode ser o que quiser. Por isso, a importância do pensamento da Judith Butler para esta pesquisa que analisa imagens queer entre a fotografia e o teatro, pois a filósofa problematiza sobre a construção social e cultural das identidades e as implicações imbuídas das performances de gêneros. A filósofa afirma que: “Neste sentido, o gênero não é de modo algum uma identidade estável ou um local de ação, do qual provêm vários actos; é antes uma identidade tenuemente constituída no tempo – uma identidade instituída através de uma repetição estilizada de actos”²⁷.

Não obstante, os corpos queer subvertem esta codificação performática construída historicamente, como Butler, muito bem aponta neste trecho:

Se a base da identidade de gênero é uma repetição estilizada de actos no tempo, e não uma identidade aparentemente homogênea, então as possibilidades de transformação de gênero devem ser encontradas na relação arbitrária entre esses actos, isto é, na possibilidade de um tipo de repetição diferente, e na quebra ou repetição subversiva desse estilo²⁸.

Judith Butler (2003), explica que há sempre uma interpretação enviesada sobre os grupos dissidentes, haja vista que a linguagem discursiva, por exemplo, que aborda a relação amorosa entre pessoas do mesmo sexo/gênero foi elaborada a partir dos moldes da visão heterossexual, sobre isso ela salienta, que: “A replicação de construtos heterossexuais em estruturas não heterossexuais salienta o status cabalmente construído do assim chamado heterossexual original. Assim, o gay é para o hetero não o que uma cópia é para o original, mas, em vez disso, o que uma cópia é para uma cópia”²⁹.

A perspectiva de Butler (2011), sugere que o gênero é um conjunto de atos performativos que constituem um projeto que visa a sobrevivência cultural e social da/do sujeita(o). A partir deste ponto de vista é possível inferir que as relações sociais são, na verdade, uma representação, caso a pessoa falhe, sofrerá consequências severas. Ela afirma, que: “os vários actos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses actos não existiriam quaisquer

²⁷ Butler, 2011: p. 70.

²⁸ Butler, 2011, p. 70.

²⁹ Butler, 2003: p. 57.

gêneros. O gênero é, portanto, uma construção que esconde regularmente a sua gênese”³⁰. Isto gera um acordo coletivo invisível em que as pessoas representam cotidianamente:

Por isso, o gênero é um acto que tem sido ensaiado, um pouco como um guião que sobrevive aos próprios actores que fazem uso dele, mas que requer actores concretos para, mais uma vez, ser actualizado e reproduzido como realidade. Os componentes complexos que integram um acto devem ser distinguidos por forma a compreender o tipo de actuação concordante que o gênero invariavelmente é ³¹.

Esta pesquisa dialoga diretamente com a tese proposta por Butler (2011), pois ela explana que os comportamentos, as expressões corporais são inscritas e marcadas nos corpos por modelos já previamente estabelecidos.

Além disso, o gênero é instituído pela estilização do corpo e, por isso, deve ser compreendido como o modo mundano como os gestos corporais, os movimentos, e as encenações de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente definido pelo gênero. Esta formulação afasta a concepção de gênero de um modelo de identidade substancial para um outro que requer uma concepção de temporalidade social constituída. É importante notar que, se o gênero é instituído através de actos que são internamente descontínuos, então a aparência da substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa na qual o público social mundano, incluindo os próprios actores, acaba por acreditar e por representar essa mesma crença³².

Um pouco mais adiante Butler (2011) esclarece muito bem como se dá o processo de corporificação, no que se infere que as performances e as marcas existentes nos corpos são extensões da materialização de atos performativos inseridos em um contexto histórico:

É, contudo, claramente infeliz do ponto de vista gramatical afirmar que existe um “nós” ou um “eu” que faz o seu corpo, como se um agente desincorporado precedesse e dirigisse um exterior corporalizado. Sugiro que o mais apropriado seria um vocabulário que resista à natureza metafísica de formulações sujeito-verbo e se baseie, em alternativa, numa ontologia de partícipios presentes. O “eu” que é o seu corpo é, necessariamente, um modo de corporalização e o “quê” que este corporaliza são as possibilidades. Mas aqui, uma vez mais, as formulações gramaticais induzem em erro, visto que as possibilidades que são corporalizadas não são fundamentalmente exteriores nem antecedem o processo de corporalização em si. Enquanto uma materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma corporalização de possibilidades, tanto condicionadas, como circunscritas por convenções históricas³³.

Isto é, os gêneros são uma construção do imaginário social, assim como afirma Judith Butler (2011), “por outras palavras, os actos através dos quais o gênero é constituído têm semelhanças com os actos performativos em contextos teatrais”³⁴.

Com isso, a filósofa questiona os padrões preestabelecidos em que os atos performativos são definidos após o reconhecimento de uma identidade já existente. Para Butler (2011), os atos

³⁰ Butler, 2011: p. 74.

³¹ Butler, 2011, p. 79.

³² Butler, 2011: p. 70.

³³ Butler, 2011: pp. 72-73.

³⁴ Butler, 2011: 72.

que constituem esta identidade são, na verdade, uma ilusão, uma crença amplamente propagada socialmente e, que faz parte de uma narrativa de ficção usada como o alicerce estrutural da sociedade. Ela afirma, que tem “como ponto de partida discursos teatrais, antropológicos e filosóficos, mas principalmente fenomenológicos, para provar que o que denominamos identidade de gênero é uma realização performativa imposta pela sanção social e pelo tabu”³⁵. Por isso, a sua teoria tem como ideia central a desmistificação da performatividade de gênero ao contrapor esse contrato invisível que pré-determina as identidades de gênero

Representar, dramatizar, reproduzir, parecem ser algumas das estruturas elementares da corporalização. Esta produção de gênero não é meramente um modo através do qual os agentes corporalizados se exteriorizam, emergem e se abrem à percepção dos outros. A corporalização manifesta claramente um conjunto de estratégias ou aquilo a que Sartre chamaria um estilo de ser, ou Foucault “uma estilística da existência”. Este estilo nunca é completamente auto-estilizado, visto que os estilos de viver têm uma história, e que essa história condiciona e limita as possibilidades. Tomemos em consideração, por exemplo, o gênero como estilo corpóreo, um “acto”, por assim dizer, que é tanto intencional como performativo, sendo que “performativo” em si tem o duplo significado de “dramático” e “não -referencial”³⁶.

Em suma, de certo modo a performatividade de gênero presente no cotidiano social dialoga com a linguagem teatral, Judith Butler, aborda justamente a performance das drag queens para explicar o conceito de que os gêneros são resultados dos processos culturais e sociais. Todavia, a filósofa esclarece que há uma grande diferença entre a encenação teatral e a encenação no cotidiano das pessoas na sociedade, como pode ser encontrado neste enxerto:

Embora as relações entre um papel teatral e um papel social sejam complexas, e as distinções não sejam facilmente demarcadas (Bruce Wilshire mostra os limites de comparação em *Role -Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*¹²), parece óbvio que embora as performances teatrais possam ser alvo de censura política ou de crítica sarcástica, as performances de gênero em contextos não-teatrais são governadas por convenções sociais mais nitidamente punitivas e reguladoras. De facto, ver um travesti num palco pode provocar prazer e aplausos, enquanto ver o mesmo travesti sentado ao nosso lado num autocarro pode levar ao medo, à raiva, ou mesmo à violência. As convenções que medeiam proximidade e identificação nestes dois exemplos são claramente diferentes³⁷.

A hipótese de que a vida real é uma paródia teatral está intimamente ligada a um paradoxo, pois a teatralização da performance de gênero quando se encontra dentro de um contexto artístico provoca empatia no público, entretanto quando a ficção toma o cotidiano das pessoas, causa estranhamento. Quando se vê homens encenando personagens femininas, transformistas, drag queens e/ou mulheres performando como drag kings, a espectadora e o espectador mantêm uma relação de cordialidade, pois transcende esse momento a uma áurea de

³⁵ Butler 2011: 70-1.

³⁶ Butler 2011: 73.

³⁷ Butler 2011: 81.

arte. Caso a performance se materialize em um espaço público, certamente a reação é inversa, desconfortante, pois a teatralização já se torna em uma transgressão, o que indubitavelmente pode despertar em atos de exclusão e até de violência, como clarifica Butler:

Em relação a esta hipótese de diferenciação, pretendo desenvolver dois tipos de argumentos. No teatro pode dizer-se, “isto é apenas um acto,” e destituir a cena de efeitos de realidade, tornando a representação algo muito diferente do real. Por causa desta distinção, podemos manter o nosso sentido de realidade perante este desafio temporário às existentes concepções ontológicas sobre a organização do género; as várias convenções que indicam que “isto é só uma peça” permitem o traçar de fronteiras rígidas entre performance e vida. Na rua ou no autocarro, o acto pode tornar-se perigoso precisamente porque não existem convenções teatrais que lhe delimitem o carácter puramente imaginário. De facto, na rua ou no autocarro, não existe qualquer pressuposto que distinga o acto da realidade; o efeito inquietante do acto é a ausência de convenções que facilitem esta separação. Claro que há teatro que tenta contestar, ou mesmo acabar com as convenções que distinguem o imaginário do real (Richard Schechner mostra-o claramente em *Between Theatre and Anthropology*¹³). Contudo, nesses casos confrontamo-nos com o mesmo fenómeno, nomeadamente o facto de o acto não se definir por contraste com o real, mas antes constituir uma realidade que é num certo sentido nova, uma modalidade de género que não pode ser prontamente assimilada pelas categorias pré-existentes que regulam a realidade do género³⁸.

Como o teatro é um modelo que a filósofa toma por referência, conclui-se, que todos nós atuamos determinados papéis na sociedade, portanto, o teatro é um campo aberto que explora todas as capacidades humanas de performar, não sendo em vão que os símbolos do teatro são as máscaras e que estas são aplicadas nos dizeres cotidianos: que quando uma pessoa, na vida real, falta com a verdade é dito que ela apresenta e/ou usa uma máscara. Para Butler (2003) a máscara possui duas funções sociais:

Ela é assumida pelo processo de incorporação, que é uma maneira de inscrever e depois usar uma identificação melancólica dentro e sobre o corpo; com efeito, é a significação do corpo no molde do Outro que foi recusado. Dominada mediante apropriação, toda recusa fracassa, e o recusador se torna parte da própria identidade do recusado, torna-se, na verdade, a recusa psíquica do recusado. A perda do objeto nunca é absoluta, porque é redistribuída numa fronteira psíquica/corporal que se expande para incorporar essa perda. Isto situa o processo da incorporação do género na órbita mais ampla da melancolia³⁹.

Essa recusa do que se supõe ser verdadeiro incorpora-se à máscara, então o que deveria ser falso torna-se em uma ocultação. Ou seja, há, contudo, um ser anterior à máscara que pode ser revelado a qualquer momento o que se pressupõe um jogo de aparências, assim como em um baile de máscaras em que as pessoas estão disfarçadas, mas encontram-se susceptíveis a serem “desmascaradas”. O que, também, pode-se compreender que a pessoa mascarada formula uma espécie de produção performativa que faz com que a aparência seja mais convincente que o próprio ser.

³⁸ Butler, 2011: p. 81.

³⁹ Butler, 2003: p. 82.

1.3 *Queerizar a imagem: a fotografia à luz do queer*

O historiador Fernando Benetti (2013) formulou um conceito muito interessante vinculado ao queer: a *queerização*⁴⁰. Neste caso, representa o processo de transformação e/ou transição para o vir a ser queer. Sobre este fato, o historiador faz uma explanação muito auspiciosa:

A Teoria Queer não tem a intenção de se institucionalizar, pois ela mesma emerge com o intuito de questionar o lugar dos conhecimentos institucionalizados e das normatizações sociais e acadêmicas. Por isso, a forma mais interessante de se trabalhar com estes Estudos é a partir da verbalização, da *queerização*. O que isso significa? As abordagens de um tema podem ter diversos princípios teóricos metodológicos. Por exemplo, para se estudar a transexualidade, a partir de uma perspectiva queer não é uma obrigação. Porém, ao optar por estudar a transexualidade por um viés queer, se está *queerizando* o assunto e a intenção da pesquisa. Isso quer dizer que por ter este caráter fluido e pouco institucionalizado, a Teoria Queer consegue se inserir nos diversos campos do conhecimento, e contribuir com vários tipos de pesquisa. Basta que aconteça uma verbalização do queer, tratando estes estudos como verbo, e não como objeto ou sujeito⁴¹.

Isto significa, que, por exemplo, o ato de apenas citar o queer em estudos acadêmicos e/ou em produções artísticas e na fotografia, sem pensar em sua conceituação tanto estética quanto política é muito limitador, pois, a princípio irá exclusivamente preencher lacunas. No entanto, quando o queer passa de objeto de estudo para ser analisado a partir de uma ação histórica, bem como ao abandonar o *status quo* de ser somente um elemento passivo, para tornar-se em uma atuação determinante, que passa a ser verbo, assim estabelece-se a *queerização*.

O que é importante ressaltar é que esse termo *queerização* o historiador utilizou para realizar um estudo sobre o uso da Teoria Queer em trabalhos acadêmicos no Brasil, mas que por conta do tema abordado nesta investigação o processo de *queerizar* pode ser aplicado nas imagens fotográficas. Até porque esta pesquisa analisa justamente as performances de gêneros na linguagem visual, o que parte da premissa que a subversão de gêneros provocada pelos objetos de estudo passa pelo tratamento ótico da *queerização*. O queer não é denominado assim simplesmente pelo motivo de trazer à luz discussão acerca da sexualidade, gênero e identidades de gênero, mas, (partindo da premissa do Benetti) por colocar estas temáticas sob a perspectiva da *queerização*, isto é, o queer não pode ser visto apenas como sujeito e sim verbo.

⁴⁰ Fernando José Benetti, 'A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980-2013)' (trabalho de conclusão de curso, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013).

⁴¹ Benetti 2013: p. 76.

A *queerização* do ponto de vista de Benetti (2013) é um processo que desmistifica a perspectiva como os grupos dissidentes são tratados nas produções científicas, é uma visão mais abrangente sobre as minorias sexuais ao colocá-las como sujeitas da ação. Sobre seu método de pesquisa, o historiador relata, que:

uma conversa com a Professora Jimena Furlani contribuiu para que eu criasse um critério rígido de escolha daqueles artigos que trabalhavam com a Teoria Queer realmente, ou só a citavam. Nesta conversa, a professora me alertou que os trabalhos que realmente partem de uma perspectiva queer, são aqueles que tratam o queer como verbo e não como sujeito. Ou seja, os trabalhos publicados que contribuíam de fato com a Teoria Queer, eram aqueles que estavam queerizando um tema, um objeto de pesquisa, uma percepção de mundo⁴².

É importante, também, compreender a Teoria Queer sobre seu papel de desconstrução e desmistificação de tudo que é considerado diferente, ou seja, ao estudar acerca dessa teoria, destaca-se que ela permeia pelos vários campos do conhecimento, porque ela trata não somente especificamente a sexualidade, mas a todos os grupos dissidentes. A *queerização* por ter essa característica que amplia as áreas de atuação pode ser aplicada de forma funcional na análise da imagem e da fotografia. A Teoria Queer é muito complexa, ela ultrapassa muitas fronteiras dos saberes, bem como afirma o historiador Benetti:

as áreas de conhecimento que se aproximam da Teoria Queer estão se diversificando cada vez mais, configurando os Estudos Queer como uma perspectiva teórica pouco normativa e fluida, já que além de estar presente em diversos campos do conhecimento, é utilizada para a pesquisa de variados temas e assuntos⁴³.

O historiador aponta sobre isso, igualmente, neste trecho: “Os Estudos Queer buscam desterritorializar todos os tipos de normatizações sociais e binarismos, ultrapassando os estudos das sexualidades, o que contribui de igual maneira, para a não identificação da Teoria Queer”⁴⁴.

Ao trazer à luz a *queerização* da fotografia essa metodologia aliada à análise da imagem acaba permeando por questões estéticas, políticas, sociais e culturais, pois a necessidade de *queerizar* a linguagem visual subverte códigos ligados a heteronormatividade, como: formas, gestos, comportamentos, posturas, corpos, sexos, gêneros e afetos. É tornar visível pessoas abjetas, que sempre foram marginalizadas. Quando uma/um fotógrafa(o) realiza um ensaio fotográfico problematizando, por exemplo, os papéis sociais e sexuais dos gêneros, ao provocar reflexões de que há outros corpos, além dos adaptados às normas e que esses corpos também deveriam ser respeitados e inseridos nos contextos sociais, a/o artista está de certo modo *queerizando* a imagem. Isto é ocasionar uma discussão sobre o que é abjeto, inclassificável, marginalizado e dissidente.

⁴² Benetti, 2013: p. 23.

⁴³ Benetti, 2013: p. 91.

⁴⁴ Benetti, 2013: pp. 22-3.

Ao utilizar na fotografia o método da *queerização*, isso permite que se transgrida mecanismos que garantem que somente um único modelo de sexualidade sobreviva e sirva de modelo social. É dessacralizar os corpos e as práticas tradicionais dos gêneros, é conceber o direito de ser diferente, de não praticar a norma. Deste modo, a *queerização* visa questionar a lógica identitária e realizar a provocação de que a ideia de um único destino e de apenas um modo de vida acaba por restringir a forma criativa de viver. O que impinge a uma pergunta: A quem serve essa estilização dos corpos?

Queerizar a imagem possibilita, portanto, a (des)construção da padronização das identidades e dos gêneros, é permitir um outro exercício da performatividade de gêneros, mais livre, que ao ser desterritorializada pode funcionar como novas estratégias de subversão e de questionar uma nova ética, estética e política dos corpos e de novas relações de vida sem o peso da opressão. A Teoria Queer traz para o discurso o que está fora da margem para o centro de discussão, assim como foi a revolta de *Stonewall* em que as grandes protagonistas foram as pessoas marginalizadas, as pessoas trans, as “travestis”, as drag queens, as drag kings, as mulheres lésbicas *butchs*, entre outras.

Conclui-se que a *queerização* da fotografia possui um papel muito importante tanto para a estética da linguagem fotográfica quanto para a estética da vivência empírica, pois é como se fosse a via principal de uma avenida que libera a passagem dos carros pelas diversas ruas. Além disso, provocar essa discussão no âmbito acadêmico potencializa a necessidade de os grupos minoritários também tornarem-se sujeitos das produções acadêmicas, desse modo salientou Benetti: “Esta é uma maneira de se afastar da normatização acadêmica, e do fechamento destes estudos para uma área em específico. A Teoria Queer está aberta para ser estudada sob lentes plurais, e sob perspectivas diversas”⁴⁵.

2. CAPÍTULO - PERFORMANCE DE GÊNERO NA FOTOGRAFIA

A premissa de que o dispositivo fotográfico enquanto instrumento possibilita a (des)construção identitária é o ponto central desta pesquisa. Esta discussão também torna evidente que a performance de gênero na fotografia, analisada por meio das imagens dos casos de estudo coaduna com os estudos da Teoria Queer. Ao decorrer da pesquisa outra questão foi suscitada, além do questionamento inicial que norteou esta investigação, a pergunta que surgiu

⁴⁵ Benetti, 2013: p. 76.

foi: “Como esses atos performativos foram apreendidos e registrados pelo dispositivo fotográfico?”

Essa discussão, também, corroborou com a parte metodológica desta pesquisa. De acordo com Philip Auslander (2019)⁴⁶:

A partir de uma perspectiva tradicional, as categorias documental e teatral são mutuamente exclusivas. Se uma insiste no relacionamento ontológico como demanda para qualificar-se como “performance” é porque o evento deve ter uma existência autônoma a priori para sua documentação, então, os trabalhos definidos na segunda categoria não são performances, e as imagens não são documentos, mas algo fora disso, outro tipo de trabalho de arte talvez (a frase “fotografia performada”, por sua instância, sugere que tais trabalhos sejam entendidos como uma forma de fotografia, mais do que como performances).

A linguagem fotográfica ao cruzar com a linguagem teatral, neste contexto, permite realizar a produção de obras artísticas que questionam as tradicionais relações de gênero, assim como as fotografias de Marcel Duchamp, o artista criou uma personagem feminina chamada *Rose Selavy* e fez uma série de fotos encenadas. Pode-se inferir que as duas linguagens são muito próximas, como sublinha Auslander (2019) as performances fotográficas de um certo modo encenam para a câmera.

2.1 Cruzamentos entre fotografia e teatro: teatralidade da fotografia

Neste tópico, pretende-se abordar os pontos de intersecção entre a fotografia e o teatro. A premissa principal é a compreensão que o encontro entre essas duas linguagens traz à luz várias questões que fundamentalmente confrontam a natureza realística da fotografia. Esta ideia de que a imagem é reprodução do real foi refutada, o que libertou a fotografia de ser enxergada apenas como um aparato tecnológico que reproduz o que capta. Para Cosimo Chiarelli, embora a fotografia e o teatro sejam duas linguagens distintas, elas estão intrinsecamente vinculadas,

esse encontro se dá tanto no campo da convergência e afinidade quanto no de conflitualidade e lacuna. A imagem fotográfica da performance incorpora explicitamente este paradoxo: o ato do ator que se consome em seu próprio ato e se renova em cada representação parece, na fotografia, negar o caráter profundo de sua natureza efêmera. Por outro lado, quando a fotografia é exposta no espaço do teatro, trai sua vocação para a realidade e se funde com a ficção. Apesar desta aparente incompatibilidade, ou talvez precisamente por causa dela, o teatro e a fotografia, no entanto, sempre mantiveram uma relação densa e complexa, rica em estimulação recíproca e em várias aplicações, que vão desde a fotografia teatral até senso estrito para várias formas de “encenação fotográfica” e de imagens⁴⁷.

⁴⁶ Philip Auslander, ‘A performatividade na documentação de performances’. Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa. Revisão: Luciano Vinhosa. Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019.

⁴⁷ Chiarelli, 2015: p. 01.

Há uma multiplicidade de desdobramentos que resultam deste cruzamento, em relação ao teatro, se discute sobre a iconografia teatral, que é a fotografia de cena, e na fotografia há a teatralidade fotográfica, assunto central dos casos de estudo que são analisados nesta investigação. Ao pensar a ideia de que a/o fotógrafa(o) não é apenas quem opera a câmera, perpassa por esses vários eixos oriundos da ligação entre o teatral e a imagem fotográfica, portanto é possível vislumbrar o ato fotográfico como uma encenação teatral. A partir deste contexto a câmera torna-se em um palco e por meio da fotografia capturada, assim como no teatro, a espectadora e o espectador têm acesso as ações teatrais, conforme a pesquisadora Maria João Brilhante (2017), discorreu sobre essa simbiose:

Reconhecer o teatro em uma imagem exige condições especiais: a imagem deve esclarecer sua conexão ao teatro, o espectador vê um modelo ou esquema de ações humanas teatralizadas dentro dela. Esta ligação nem sempre é evidente e o estudo iconográfico do teatro é, com razão, debatido juntamente com a possibilidade de reconhecer o referente, estendendo o seu alcance às imagens virtuais da arquitetura teatral, dos espaços cênicos: A expansão para além da função referencial permite-nos olhar para uma imagem de uma ação teatral e reconhecer as figurações que surgem através do ‘ato de imagem’, que vão além do primeiro plano de comunicação e a imagem passa a fazer parte de uma rede de artefatos visuais expressivos que se afirmam como criações independentes, combinando o epistemológico com o estético⁴⁸ (tradução nossa).

No século XX houve várias correntes que divergiam entre si, após muitos conceitos serem discutidos, nasceu à iconografia teatral, da qual, a pesquisadora Maria João Brilhante explica, que a partir deste período,

O estudo das imagens tornou-se mais complexo por abrir a área a perspectivas que vão além da história da arte, seus objetivos e metodologias. O interesse pela presença do teatro dentro de uma representação pictórica limitou-se ao seu estudo como tema ou assunto e a fotografia começou a ser entendida desde cedo como um instrumento de registro documental e de divulgação comercial da performance. Quase vinte anos atrás, em um texto apresentando os objetivos deste novo campo, Robert Erenstein afirmou que “A tarefa do iconógrafo do teatro é ler e interpretar a teatralidade do período particular subjacente e fundamental ao documento visual” (1997: 186). Embora o autor reconheça a necessidade de cautela na abordagem documental das imagens significativas para o estudo do teatro, o que perturba, e ao mesmo tempo torna a análise iconográfica interessante, é justamente o caráter documental das imagens criadas a partir de ações que as produzem⁴⁹ (tradução nossa).

⁴⁸ Maria João Brilhante, ‘Looking for the expressive body through images: the infinite struggle against insignificance’ in *Intensified Bodies from the Performing Arts in Portugal*, ed. por Gustavo Vicente (Berna: Peter Lang, 2017), p. 230-1.

⁴⁹ Brilhante, 2017: p. 233.

Há pesquisas que afirmam que o primeiro registro histórico do cruzamento entre ambas as linguagens data desde o *Tableau Vivant*⁵⁰, que se propagou durante o século XIX. O *Tableau Vivant* apropriou-se do dispositivo fotográfico para a construção de uma imagem com o intuito de registro visual, através de uma montagem ficcional. Pois bem, a partir dos *Tableaux Vivants*, pode-se notar como é tênue essa linha que suscita separar a fotografia da teatralidade, instigando as reflexões sobre imagem, ficção e encenação.

Na contemporaneidade, o tableau vivant é considerado ainda atual, pois preenche a lacuna que tangenciou a discussão moderna da teatralidade na fotografia. O caráter intermediário, mas também a conexão com o kitsch, torna-o um objeto estético capaz de destacar o debate acerca da imagem encenada [...] [...] por causa da sua afinidade com muitas questões estéticas da pós-modernidade: a cultura como segunda natureza, a construção de um self/simulacro, a desrealização da percepção e a afirmação dessa falta de profundidade, desse efeito de falta de profundidade. Tableau vivant também produz uma coexistência de temporalidades que podem gerar esta relação com o tempo "esquizofrênico" que Jameson também evoca como outra característica pós-moderna. Assim, além da justificativa de ser atemporal e fazer parte da cultura visual, há também essa ligação com a pós-modernidade. Por muito tempo o tableau vivant foi rechaçado em decorrência da mesclagem de gêneros, a imagem viva é valorizada hoje pelas mesmas razões, permitindo que um espaço crítico seja aberto dentro das representações e de seus códigos dominantes⁵¹ (tradução nossa).

Assim, a fotografia e o teatro compõem um entrecruzamento que permite perceber um princípio peculiar da imagem, não é mais possível olhar uma fotografia apenas como o resultado de uma exigência técnica. Tomando a estética do *tableau vivant* como exemplo, se verifica a conjugação entre a prática teatral e a fotografia, consolidando assim a relação entre ambas.

Esse processo da teatralidade na fotografia pode ser caracterizado a partir do momento que a/o fotógrafo(a) prepara a cena para ser fotografada com cenário, figurino e luz do mesmo modo isto ocorre ao se planejar uma apresentação teatral. A pose e a postura corporal correspondem com os gestos e expressões realizadas pelas atrizes e atores no palco. Conclui-se que no âmbito desta perspectiva que as imagens tanto tecnicamente quanto esteticamente dialogam com o teatro.

Barthes (1984) em seu livro *A Câmara Clara* desconfia da ideia de que o status artístico da fotografia veio da pintura, pois acredita que se há indício de arte na fotografia é por meio do teatro. Assim como ele explana, neste enxerto a proximidade do teatro com a fotografia.

Mas se a Foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da

⁵⁰ Michel Poivert, 'Notas sobre a imagem encenada: paradigma reprovado da história da fotografia?', trad. Fernanda Veríssimo, Porto Arte: Revista de Artes Visuais, 35 (2016), 103-114 <<https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73716/41486>> [acessado em 13 janeiro 2020].

⁵¹ Carole Hamili, Tableau vivant et postmodernité: quelles affinités?, *RACAR*, 40 (2019), p. 19-30 <<https://www.racar-racar.com/>> [Acessado em 13 janeiro 2021] (p. 30).

comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos⁵².

O que se pode notar é que Barthes (1984) infere que o teatro e a fotografia são duas linguagens que dialogam entre si, ao afirmar que o processo fotográfico é muito semelhante ao teatral. Por isso, ele tomou como exemplo a morte para explicar que por meio da sua perspectiva a fotografia possui mais afinidade com a teatralidade, pois para ele tanto a imagem quanto o teatro representam metaforicamente o fim da vida. Em seu livro, ele relata que os primeiros atores encenavam papéis de mortos e para Barthes a fotografia é como um teatro primitivo. Ele ainda diz que a fotografia também é uma forma de registro de memórias, assim como a escrita de uma biografia.

Barthes (1984) elabora dois conceitos muito importantes para quem investiga trabalhos relacionados com a fotografia, que são: *punctum* e *studium*. O *punctum* não tem relação com as finalidades da/do fotógrafa(o), com o olhar de quem opera câmera. Há uma referência no *punctum* a elementos dramáticos do teatro, como o fato de gerar sentimentos na espectadora e no espectador, isto ocorre quando se provoca emoções no público, “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica me fere)”⁵³.

Enquanto o *studium* é uma forma mais racional, uma espécie de saber carregado das intenções da/do fotógrafa(o). Sobre o *studium* ele afirmou, que:

Eu não via em francês palavras que exprimissem simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações⁵⁴.

O *punctum* e o *studium* como são dois métodos que Barthes definiu para interpretar as imagens, eles por ora são usados de forma simultânea, mas por ora separadamente, no entanto, para ter o sentido completo o *punctum* e o *studium* são aplicados em conjunto. Como ele mesmo diz não há em francês palavras que conceituem essa sua metodologia, o autor precisou buscar

⁵² Roland Barthes, ‘A câmara clara’ (São Paulo: Nova Fronteira, 1984), p. 53-4.

⁵³ Barthes, 1984: p. 46

⁵⁴ Barthes, 1984: pp. 45-6.

no latim termos que pudessem expressar melhor seus pensamentos. O *punctum* é o que o afeta, como ele mesmo diz é o que o atravessa como uma flecha, o que se pode inferir que geralmente ocorre quando uma foto o fissa pelo primeiro olhar. Posteriormente, após se restituir é que ele vai estabelecer outras ligações com a imagem, das quais, pode ficar tanto ainda na sensação do espanto quanto tornarem-se mais elaboradas e seguir pelo viés do *studium*.

O *studium* é como ele mesmo especifica, é um afeto médio, como uma espécie de amestramento, a partir do momento que ele analisa uma fotografia a partir dessa perspectiva não é necessariamente uma análise ordenada, mas a aplicação das suas impressões, sem verdades absolutas. Dessa forma, os dois métodos trabalharão juntos, assim Barthes define seu método de análise: “pois em suma as fotos de que eu gostava eram construídas à maneira de uma sonata clássica”⁵⁵.

Outro ponto de intersecção acentuado pela historiografia dos cruzamentos entre a fotografia e o teatro e que pode ser enfatizado tanto no fazer teatral quanto na fotografia: é a essência de transpor o passado para o momento presente, tão intrínseco nas duas linguagens. Ou seja, ocorre em uma cena teatral, assim como ao produzir uma fotografia a manipulação do tempo e do espaço, que significa uma espécie de ilusão do tempo presente. Ao encenar uma peça de teatro do século XIX, no momento em que a pessoa a assiste se transportará para esse período, da mesma forma quando uma pessoa é fotografada com roupas e cenários dessa época, o que será transmitido é que ela se encontra vivenciando esse momento, impingindo um resgate do passado intacto pela memória e a autenticidade do presente.

A discussão sobre o cruzamento entre a fotografia e o teatro é muito extensa, pois ainda há mais debates teóricos sobre essa relação. O fazer teatral trata-se de uma construção fictícia. Já a fotografia nasceu justamente do contrário para registrar a realidade, para captar o real. Pois bem, avaliar o ficcional das imagens ajuda a ver através de uma perspectiva menos categórica de que a fotografia é apenas espelho da realidade.

Há muito tempo se discute sobre a representação do real presente nas imagens, de uma imitação da realidade, da falsa verdade nas produções fotográficas, o que desmembrou os vários eixos que derivam do cruzamento entre a fotografia e o teatro. O que de fato se concluiu que é muito difícil desassociar a encenação da imagem, ou seja, por meio das lentes da/do fotógrafa(o), que ao montar a cena fotográfica pode assumir o papel de diretora(o), como aborda François Soulages (2005). O pesquisador explana que ao reconhecer que as imagens são histórias encenadas, o papel da/do fotógrafa(o) também se altera, ela/ele transforma-se em

⁵⁵ Barthes, 1984: p. 47.

uma/um diretora(o) teatral, o Deus que ordena a poética. Sobre este pensamento do autor é perceptível o reconhecimento da teatralidade na fotografia. Ele diz que:

Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento: ou ver com a discrição aparente do voyeur, ou mostrar-se com a exuberância do exibicionista. Em todos esses casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar. A preordenação divina – a previsão absoluta de todas as coisas – é o sonho de certos fotógrafos: Duane Michals declara prever nove décimos de suas fotos. Deus por marchinam: o fotógrafo é, então ouvido e obedecido; poder decorrente da máquina que detém o tempo e parece captar o ser, ou, pelo menos, uma das formas do ser⁵⁶.

No entanto, em um primeiro momento a fotografia não era vista como obra de arte, como já foi discutida anteriormente. Fulya Ertem (2006)⁵⁷ relata que:

De fato, o fascínio exercido pela fotografia estava relacionado a uma certa concepção de arte, dedicada à reprodução exata da natureza. A fotografia poderia ser considerada como apenas comercial, que realizava a cópia fiel do referente, e diferente como a pintura era vista com status de arte. No entanto, não foi tão fácil considerar a fotografia como a mais nova arte entre as outras artes. A principal razão pela fotografia não foi facilmente reconhecida como expressão artística se deve ao fato de ser entendida como um aparato científico, "substituindo um olho sem alma pela visão individual do artista", como Charles Caffin argumenta em seu livro *Fotografia como Belas Artes* (tradução nossa).

Em meio a este cenário a fotografia além de desenvolver-se como experimentação científica e tecnológica, passou a ser objeto da criatividade artística de muitas(os) artistas e fotógrafas(os). Não tardou para que esse aparato tecnológico tido como documento do real também fosse ser apropriado no âmbito das artes para fins estéticos.

Todavia, quando se trata de fotografias e teatro, o que sucinta à reflexão é: a imagem é documental ou se transforma em uma outra forma de arte? Então esta ponderação sobre a fotografia e o teatro provoca outras questões também, das quais: qual o papel, afinal, da fotografia? Ela é o signo da representação fidedigna do real? Fotografia é uma linguagem? Ou será que vista por este ângulo, ela perde sua importância enquanto documento? Ou é ao contrário, quando são exploradas suas possibilidades expressivas a documentação torna-se secundária? Ao realizar estas indagações percebe-se que há uma infinidade de paradigmas passíveis de questionamentos.

É indissociável pensar a imagem de forma separada da subjetividade, há sempre na fotografia mesmo naquelas que são consideradas cópias da realidade um constructo das

⁵⁶ François Soulages, 'Estética da fotografia: perda e permanência' (São Paulo: Senac, 2005), p. 67.

⁵⁷ Fulya Ertem, 'The pose in early portrait photography: questioning attempts to appropriate the past' *Image & Narrative*, 14 (2006), 76-95.

impressões da/do fotógrafa(o) que é então decodificado pela espectadora e pelo espectador, dos quais, por sua vez, possuem um determinado olhar já formado que interpretará de forma particular as imagens, pois cada pessoa tem uma maneira de ver o mundo. Nas palavras de Aumont: “se a imagem contém sentido, este tem de ser ‘lido’ por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem”⁵⁸.

A/o fotógrafa(o) ao captar uma cena peculiar e uma ação, inevitavelmente estará vinculando a essas imagens sua leitura acerca dessa vivência estética, do mesmo modo que a/o diretora(o) quando realiza as montagens da encenação junto com as atrizes e os atores.

Portanto, a fotografia dialoga com um espaço que inevitavelmente pertence ao da criação, ao da arte, ao da ficção. A imagem não é restritamente um registro documental da realidade, mas nem por isso ela não ocupa um espaço primordial que tenciona uma reflexão sobre o contexto em que se encontra e/ou sobre esta realidade. O que se pode apreender que a fotografia está intrinsecamente vinculada ao teatro, não há fotografia sem encenação.

2.2 Entre realidade e ficção: a fotografia encenada e o autorretrato

A fotografia encenada pode ser definida como uma forma da/do fotógrafa(o) realizar uma história ficcional através das imagens. A partir desse preceito percebe-se que a linguagem e a estética da encenação na imagem é subjetiva e está intrinsecamente vinculada com a criatividade da/do fotógrafo. Acerca da teatralização na fotografia, Soulages afirma, que – “Todo retrato é uma representação: o retrato da mulher desconhecida com um turbante nos designa não mais uma determinada mulher, mas um tipo de mulher representado; passamos do individual ao típico e ao universal”⁵⁹. Ele explica que a teatralização fotográfica é aplicável a todas as imagens, haja vista que desde o momento que se fotografa alguém não há mais diante da câmera a mesma pessoa e, sim sua personagem, uma imagem que ela apresenta de si para as outras pessoas e até para ela mesma.

A princípio a fotografia era considerada como uma cópia fidedigna da realidade, mas ao decorrer do tempo, mais especificamente no século XX, esse imaginário deixou de ser sustentado, uma vez que a imagem, na verdade, não se restringe em captar somente o real. A partir desse período as/os fotógrafas(os) começam a pensar a imagem sem essa crença da

⁵⁸ Aumont 2002: p. 250.

⁵⁹ Soulages, 2005: p. 72.

representação da realidade e passaram a refletir sobre determinados conceitos como, a teatralidade na fotografia e, com isso, a fotografia encenada se tornou muito recorrente.

A reflexão sobre a imagem encenada permite ir mais além da ideia de que uma foto é fruto da instantaneidade, um paradigma que por muito tempo foi questionado foi o da fotografia possuir o status de arte. A consolidação da fotografia enquanto expressão artística possibilitou a criação de uma nova perspectiva da estética fotográfica. A fotografia encenada é uma imagem que obriga a espectadora e ao espectador terem ciência de que o que veem é justamente o espelho de uma representação que categoricamente ratifica sua essência ficcional. Sobre essa reflexão, Michel Poivert (2016)⁶⁰ fala que:

Assim, para o fotógrafo, não se trata de colocar o registro como sua intenção final – a primazia da captação no sistema da representação – mas de traduzir a execução de uma pose. Ao registro daquilo que surge conforme o paradigma instantaneísta, ele opõe a tradução daquilo que é interpretado. Contudo, não se trata nesta imagem de reeditar aquilo que pode ser percebido, de aprisionar uma representação que já aconteceu (como reproduzir precisamente um *tableau vivant* ou documentar uma performance, por exemplo), mas de fazer da imagem a própria execução daquilo que se interpreta. O termo imagem encenada pode assim incluir esta dupla instância paradoxal do artifício e da operação de registro naquilo que ela contém de automatização. A condição encenada da fotografia é deste modo expressa em sua exibição – a estilização teatral – enquanto continua mascarada num instantâneo, paradigma que determina as condições de um naturalismo do registro: observar um real bruto através da estilização da suspensão.

O autor ainda explana que para a imagem ser considerada encenada é preciso ter em consideração a espectadora e o espectador, pois ele acredita que a interpretação determina o significado da criação imagética e isso se faz por meio de quem ver e observa,

a imagem encenada define-se como uma construção por engendramento. Nisto ela apresenta as características de um ato fotográfico, mas que não se situaria do lado do operador. A teatralidade das atitudes dos personagens traduz esta origem invertida da imagem, o espectador tem a sensação de que os “atores”, ou, na verdade, os modelos que agem, interpretam a imagem, ou seja, a engendram por sua presença interpretada. Ainda que o fotógrafo possa ser considerado corretamente como diretor, a imagem se completa verdadeiramente pela interpretação. Artificial e resistente à autoridade única do autor, a imagem encenada coloca um problema para a condição moderna da fotografia e revela o que teve de ser mascarado e abandonado em nome do progresso e da arte: a grande figura do antinaturalismo que, em fotografia, se oferece como um contra modelo frente àquele, essencialista, de uma imagem natural produzida pela impressão físico-química (a luz e os sais de prata)⁶¹.

Para Poivert (2016) a forma mais precisa de se pensar a imagem encenada seria refletir sobre as questões pertinentes a uma imagem construída:

Finalmente, se a imagem encenada pode ser o nome das fotografias interpretadas, é menos para caracterizar uma espécie de *tableau vivant* fotográfico do que para tentar uma genealogia não só de uma teoria da fotografia, mas também de uma concepção

⁶⁰ Poivert, 2016: p. 105.

⁶¹ Poivert, 2016: p. 105.

do teatro como imagem, ou ainda da noção de imagem na virada dos séculos XIX e XX, e de perceber uma ontologia singular da imagem que se constrói por ela mesma, e que deveria ser chamada de maneira mais ampla de “imagem-acontecimento”⁶².

Segue abaixo a imagem fotográfica intitulada como “*Autorretrato afogado*” (1840), do fotógrafo, Hippolyte Bayard:



Figura 1 - Autorretrato de Hippolyte Bayard, O Afogado, 1840, Foto⁶³.

Esta fotografia realizada por Bayard serve como referência da essência do que é uma imagem encenada, ela foi selecionada justamente por ter essa característica da encenação fotográfica. O fator de ser um autorretratado não exclui que a imagem utiliza da fotografia como ferramenta para representar uma história ficcional, pois esta imagem representa uma forma poética e performática que o fotógrafo encontrou para realizar um protesto. Além do que, afora o exemplo dos *Tableaux Vivants*, este autorretrato é um dos pioneiros do século XIX que são produzidos a partir da encenação.

Ele estava sentindo-se injustiçado, já que conseguiu criar uma técnica fotográfica que consiste no aperfeiçoamento da obtenção da fotografia positiva diretamente sobre papel e não obteve apoio financeiro do Estado francês. O modelo de Bayard possuía uma forma mais eficiente do que a elaborada por Louis Daguerre, que registrava as imagens em chapas de metal.

⁶² Poivert, 2016: p. 114.

⁶³ Hippolyte Bayard, Le Noyé (Self-portrait as a drowned man), 1840, <<https://aperture.org/editorial/performing/>> [Acessado em 13 janeiro 2020].

Entretanto, em contrapartida, o daguerreotipo era que recebia financiamento e apoio do governo da França⁶⁴.

Ao realizar este trabalho, Bayard, nos faz refletir sobre a questão da fotografia encenada, que consiste em a/o fotógrafa(o) preparar uma cena para fotografá-la. Neste contexto, Bayard fez um autorretrato, ao encenar o seu próprio suicídio. Ele encontra-se deitado contra a parede, de olhos fechados com o aspecto de afogado e uma manta ao cobrir suas pernas. Este afogamento forjado representa a angústia de não poder dedicar-se ao seu trabalho por falta de reconhecimento do governo francês, então o descaso o levou a suicidar-se ficcionalmente, é como se sua arte morresse. Além do autorretrato, Bayard escreveu um texto no verso da fotografia em que esclarecia o motivo do seu protesto e o quanto se sentia injustiçado com o governo francês. Segue abaixo o que estava escrito⁶⁵:

O cadáver do homem que vocês vêem aqui atrás é o senhor Bayard, inventor do procedimento cujos maravilhosos resultados acabam de vê ou verão. Consta-me que há três anos este engenhoso e infatigável inventor vem trabalhando para aperfeiçoar seu invento. A academia, o Rei e todos os que viram seus desenhos, que a ele pareciam imperfeitos, os admiraram igualmente como vocês neste momento. Isso lhe proporcionou grande honra, mas não lhe deu um centavo. O governo, que havia sido mais do que generoso com o senhor Daguerre, disse que não podia fazer nada por Bayard e ele infelizmente se afogou. Oh! Que efêmeras são as coisas dos homens! Os artistas, os sábios, os jornais há tempo que se ocupam dele e hoje, depois de vários dias exposto no necrotério, ninguém o reconheceu, nem mesmo deram parte. Senhores e senhoras, passemos a outra coisa antes que seus olfatos sofram, porque a cara e as mãos deste homem começaram a apodrecer, como vocês mesmos podem ver.

Afora, Bayard ter aplicado o conceito de se auto fotografar, suscitando uma reflexão acerca da fotografia encenada, ou seja, da performance dentro do contexto fotográfico, ele utiliza-se das palavras para ratificar sua reivindicação através do texto escrito atrás da imagem. Se for analisar o papel da/do fotógrafa(o) que se confunde com a/o da/do fotografada(o) em um autorretrato, pode-se inferir que essa prática não se restringe somente como a representação do eu, porém, igualmente como a construção do outro, de uma personagem.

Infere-se que o personagem criado a partir do contexto de uma realidade é um recorte que não se encontra preso a ela, mas é manipulado pela ótica da/do fotógrafo(a)/diretora(o) que trabalha o real pelo seu olhar e encena a si mesmo. Dentro dessa estética, a fotografia não exerce uma função documental, mas artística, que registra a narrativa das ações de uma personagem.

⁶⁴ Camila Leite de Araújo, 'O desejo de fotografias: Bayard e seu autorretrato de mentiras e bronze de verão'. Especial teoria/ ícone: Futuro do passado: representação, memória e identidades na fotografia. Ícone v. 15 n.1 – agosto de 2013.

⁶⁵ Camila Leite de Araújo, 'O desejo de fotografias: Bayard e seu autorretrato de mentiras e bronze de verão'. Especial teoria/ ícone: Futuro do passado: representação, memória e identidades na fotografia. Ícone v. 15 n.1 – agosto de 2013.

A exemplo de Cindy Sherman⁶⁶ e Sophie Calle⁶⁷, elas criam imagens encenadas para serem fotografadas, preparam a produção como se fosse um espetáculo, são as protagonistas de uma narrativa, percorrem todo o espaço cênico como se consistisse em um palco e imersas a essa poética contam uma história ficcional através de suas próprias óticas. Em razão disso, dessa capacidade de criar histórias ficcionais que o autorretrato de Bayard e os exemplos das imagens fotográficas de Cindy Sherman e de Mônica Calle, encontram-se como referências da fotografia encenada nesta pesquisa. Partindo do pressuposto que a imagem encenada é uma ficção contada a partir da reprodução do visual.

Abaixo é um autorretrato da fotógrafa Cindy Sherman que, na verdade, é uma personagem criada para realizar esta fotografia específica, assim como todas as suas imagens. Seu trabalho consiste no fato da própria fotógrafa ser a modelo principal que, por sua vez, não apenas faz pose, mas interpreta diversas personagens criadas e desenvolvidas por ela mesma, com base em obras fílmicas, cujo objetivo é discutir e mostrar os vários papéis sociais da mulher na sociedade.



Figura 2 – Cindy Sherman, Untitled Film Still #21, 1978⁶⁸

Vale ressaltar que Sherman não classifica seus trabalhos com o viés do feminismo, mas de forma despretensiosa, suas fotografias acabam trazendo à luz a reflexão sobre o papel secundário das mulheres em um mundo machista. Quando a fotógrafa começou a produzir suas

⁶⁶ Judith Williamson, *Imagens de mulher: a fotografia de Cindy Sherman* (Rio de Janeiro: Zazie Edições, 1983).

⁶⁷ Sophie Calle, *Histórias Reais* (Rio de Janeiro: Editora Agir, 2009).

⁶⁸ Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978 <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266784>>.

fotografias, ela se inspirou em personagens de filmes que evidenciam os estereótipos femininos⁶⁹. A pesquisadora Cláudia Tavares (2005)⁷⁰, transcreve sobre como se deu o processo criativo de Cindy Sherman:

Certa vez percebeu que o esforço nessas caracterizações deveria ser documentado, e quando vestida como Lucile Ball, apresentadora de TV norte americana, se fotografou. Sherman sempre soube que queria trabalhar sozinha, para ter controle integral do processo, e que estava interessada em construir pequenas narrativas. Quando se mudou para Nova Iorque, viu pilhas de fotografias no estúdio de David Salle que seriam usadas para algum tipo de story-board. O que lhe chamou a atenção nessas fotografias foi seu caráter ambíguo, e de imediato percebeu que a ambiguidade poderia solucionar seu problema de querer contar uma história sem envolver outras pessoas, apenas sugerindo sua presença fora da imagem. E assim foi iniciado *Untitled Film Stills*, série constituída de setenta fotografias.

Pode-se inferir que a fotógrafa recriou cenas através do *mise-en-scène*⁷¹, sendo, além de fotógrafa, atriz, diretora, dramaturga, cenógrafa, fez direção de arte, produziu os figurinos etc. O que se caracteriza na produção de imagens encenadas. As fotografias são produzidas por meio de uma criação vinculada à linguagem teatral, em que há toda uma preparação cênica antes de fotografar que se relaciona de fato com a teatralidade. Nos seus trabalhos tanto na série *Film Stills* quanto nas fotografias *Untitled*, Sherman, apresenta imagens da mulher em diversos papéis sociais. Essas representações da mulher mostram o imaginário da feminilidade, a fotógrafa utiliza do cenário, iluminação, contraste, composição, estilo fotográfico etc.; para retratar os estereótipos femininos.

As fotografias de Sherman forçam no observador aquela elisão de imagem e identidade que as mulheres experimentam a todo instante: como se o vestido preto sensual as tornasse *femmes fatales*, sendo que *femme fatale* é, precisamente, uma imagem, e como tal, precisa de um observador para que funcione. É também apenas um caco do espelho, um pedaço tirado, por exemplo, da “boa menina” ou da “mãe”. Cindy Sherman estica esse fenômeno em duas direções ao mesmo tempo – daí a tensão e a agudez de seu trabalho. Dentro de cada foto, em vez de desconstruir essa elisão entre imagem e identidade, ela muito espertamente conduz o espectador a construí-la; porém, ao lhe apresentar um léxico inteiro de identidades femininas, todas interpretadas por “ela”, Sherman corrói suas pequenas construções na mesma velocidade em que são erigidas⁷².

A figura a seguir é uma fotografia da fotógrafa Sophie Calle, artista conceitual francesa que apresentou seus primeiros trabalhos em 1980. Suas imagens fotográficas são atos performáticos a partir das suas performances e vivências pessoais. Ela mesma justifica sua metodologia de trabalho pela liberdade que tem de ir e vir em qualquer momento⁷³. Suas

⁶⁹ Judith Williamson, *Imagens de mulher: a fotografia de Cindy Sherman* (Rio de Janeiro: Zazie Edições, 1983).

⁷⁰ Cláudia Barbosa Vieira Tavares, *Fotografia e ficção: linhas cruzadas* (dissertação de mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005), p. 27-8.

⁷¹ É direção da montagem de uma peça teatral, novela televisa ou cinema.

⁷² Williamson, 1983: p. 06.

⁷³ Sophie Calle “Cuide de você” (São Paulo: Sesc-Pompéia, 2009).

imagens mostram a linha tênue entre a vida íntima e a pública. Assim como Bayard em seu autorretrato, ela usa o suporte de textos literários. O escritor Paul Auster, no livro *Leviatã*, criou uma personagem chamada Maria Turner baseada em Sophie Calle, sobre ela, Auster diz o seguinte⁷⁴:

(...) uma pessoa heterodoxa, que levava sua vida segundo um conjunto refinado de rituais bizarros e peculiares. Cada experiência, para ela, era sistematizada, uma aventura autossuficiente que engendrava seus próprios riscos e limitações. Maria era uma artista, mas seu trabalho nada tinha a ver com a criação de objetos comumente definidos como arte, alguns a chamavam de fotógrafa, outros se referiam a ela como uma conceitualista, outros ainda a consideravam uma escritora, mas nenhuma dessas definições era exata e no fim, não creio que possa ser catalogada de alguma maneira.

Aliás, geralmente, a artista sempre agrega um conteúdo textual nas suas obras, como pode ser visto nesta imagem abaixo:



Figuras 03 e 04 – Sophie Calle, Cuide de você, 2009⁷⁵

Conclui-se, como explana François Soulages (2005)⁷⁶ que a encenação faz parte da estética da fotografia, ele afirma que não há imagens sem teatralidade. O autor esclarece que as fotos possuem elementos de uma narrativa ficcional. A fotografia encenada juntamente com a técnica teatral e a performance produzem imagens que transitam entre os elementos dos atos fotográficos e das práticas teatrais que corroboram para compor uma comunicação visual. A

⁷⁴ Paul Auster, *Leviatã* (Coimbra: Babel, 1994), p. 88.

⁷⁵ Vitória Verri, 'Cor e sintonia: Sophie Calle no manifesto da Arte Contemporânea' (trabalho de conclusão de curso, Centro Universitário de Maringá, 2017).

⁷⁶ Soulages, 2005.

fotografia, então, é utilizada como ferramenta para a exploração de estéticas e composições que medeiam o cruzamento do fictício com a realidade.

2.3 Fotografia e identidade de gênero

Há uma gama de artistas do universo fotográfico que trabalha com a temática queer nos dias de hoje, embora não sejam reconhecidos e se encontram à margem da arte institucional. Mas o intuito deste tópico é destacar como se deu a produção da (des)construção de identidades de gênero na fotografia, com alguns exemplos, já que esta pesquisa tenciona abordar a imagem queer entre a fotografia e o teatro. A fixação de uma heterossexualidade na arte invisibilizou de forma violenta as expressões artísticas que pautam a diversidade da sexualidade humana, por esta razão é importante que não se perpetue a marginalização da comunidade LGBTQIAP+ no âmbito das artes. O queer estar presente em muitas manifestações artísticas, em especial na fotografia e no teatro que são assuntos deste trabalho.

No campo da fotografia, o conceito queer se manifesta na dimensão estética, oferecendo ao público um olhar sobre a subversão de gênero. Há uma tradição na fotografia do uso de máscaras e disfarces, como possibilidade de (des)construção e transgressão de gêneros. O que ocorre é que esses artifícios são utilizados como dispositivos que retratam a marginalização das pessoas que subvertem as normas de gênero. Por isso, não se deve levar-se ao erro que são apenas atos performáticos que jogam com os estereótipos de gênero. Na verdade, se configura em uma exemplificação da exclusão entre as pessoas e um recorte dos espaços sociais. Ou seja, essas performances mascaradas se localizam no lugar da exclusão e da discriminação social.

O filósofo francês Philippe Dubois (1998), em seu livro, *O ato fotográfico e outros ensaios*, denomina as/os fotógrafas(os) que trabalham com o corpo para questionar paradigmas como artistas do cotidiano. Ele afirma que:

Esses artistas, cujas preocupações têm geralmente certa conotação de ordem social, praticam na maioria das vezes uma certa arte do cotidiano e do irrisório, colocam sistematicamente em cena seu próprio corpo, ou mais exatamente a relação imaginária de seu próprio corpo com tudo o que o cerca ou a representa social e ideologicamente, tudo isso sem cessar em nenhum momento de utilizar a foto ou para elaborar por meio dela um questionamento da arte (relação texto-imagem, a ideia de coleção etc.) e de nossos pequenos ritos sociais⁷⁷.

O filósofo também expõe três proposições sobre o papel da fotografia: a fotografia como espelho do real que parte do discurso da mimese, de que a fotografia é uma imitação da

⁷⁷ Philippe Dubois, 'O ato fotográfico e outros ensaios' (Campinas: Papirus, 1998), p. 278-279.

realidade. Se justificava a essência da fotografia como mimética de uma cópia original; a fotografia como transformação do real que se baseia pelo discurso do código e da desconstrução em que a fotografia passou a ser considerada como uma espécie de alteração da realidade e a fotografia como um traço do real que tem como alusão o discurso do índice e da referência, que tem a imagem como uma representação que sugere a um conjunto de códigos de interpretação do referente.

O pioneirismo de provocar reflexões e subversão de identidades de gêneros ocorreu de forma pontual em alguns países da Europa, a exemplo, da França, que tem como referência os autorretratos, da artista francesa Claude Cahun, entre os anos 1910 e 1930. Ela foi registrada como Lucy Renée Mathilde Schwob, mas adotou ao longo da vida o nome Claude Cahun, que devido a sua neutralidade pode ser usado tanto por homens quanto por mulheres, independente do gênero. Também assinava suas obras como Claude Cahun, o que descortinou sua vida para a fluidez de gênero.

Ela era lésbica assumida e usou da fotografia para produzir grande parte da sua arte, que se confunde com a sua biografia e posicionamentos políticos. Seu trabalho consiste na produção de autorretratos. Muitas das suas obras contaram com a participação de sua esposa, Suzanne Malherbe. Sua companheira contava com um alter ego masculino chamado Marcel Moore. Claude Cahun colocou seu corpo à disposição da arte para questionar e subverter a constituição de gêneros e identidades impostas por uma sociedade heteronormativa. Segundo Ferro⁷⁸,

[...] neutralidade de gênero era o que Cahun defendia. Podemos observar isto em vários de seus escritos, além de seu trabalho fotográfico. “Embaralhar as cartas. Masculino? Feminino? Mas isso depende dos casos. Neutro é o único gênero que sempre me convém. Se ele existisse na nossa língua, não se observaria essa flutuação do meu pensamento. Eu seria, seguramente, um bom exemplo dele.” (Cahun, 1929-30, p. 176). Em seus textos publicados sob o título de “Heroínas”, de 1925, Cahun dedica um trecho com o nome de “Andrógina, heroína entre heroínas”. Nesses textos a autora escreve sobre como se sente em relação à sua sexualidade, o seu relacionamento com a sua companheira Suzanne Malherbe, iniciado ainda na adolescência, e diálogos sobre androginia com figuras como o “Poeta” e o “Mestre”.

⁷⁸ Fernanda Ianoski Ferro, ‘A androginia nos autorretratos de Claude Cahun: uma subversão de gênero’, Revista Ciclos 4 (2015) <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4962/4085>>. [Acessado em 13 janeiro 2021], p. 119.



Figura 05- Claude Cahun, Autorretrato, 1920⁷⁹

Esta fotografia é um autorretrato que expressa a não binaridade de gênero. Semioticamente é possível analisar a neutralidade em todo contexto desde as roupas até a expressão corporal. Certamente, foi uma pose estrategicamente feita para explicitar a neutralidade e não binaridade de gênero, como discorre Fernanda Ferro neste enxerto:

Nesta imagem de 1920, a artista consegue uns dos visuais mais andróginos de sua produção fotográfica: cabelos completamente raspados, mostrando a acentuada forma ovalóide da cabeça (como descrito no poema), nariz adunco, roupas neutras, que não ressaltam nenhuma forma do corpo. A luz é direcionada em uma perspectiva que o destaque fique em torno da cabeça, onde não percebemos com clareza se os olhos estão fechados ou abertos, e muito menos para qual direção eles apontam. Esta fotografia acaba por ter um ar intimista, como um registro de um momento extremamente pessoal, em uma posição parecida com a meditação, embora muito provavelmente tenha sido uma foto posada⁸⁰.

Claude já no início do século XX como artista questionava a imposição de uma sexualidade baseada em dois sexos biológicos, o feminino e o masculino. Para a artista,

[...] ser andrógina é não pertencer a nenhuma predefinição construída no que diz respeito aos papéis sexuais impostos cultural e socialmente. Quando a mesma se define como neutra, ou pelo menos indica que, se houvesse esta definição, ela seria um exemplo disto, é claramente uma manifestação de seu desapego e separação do corpo físico com o corpo social⁸¹.

Igualmente, dentre os primeiros vestígios de trabalhos sob esta perspectiva queer na imagem encontra-se as fotografias do artista Marcel Duchamp⁸². Em 1921, o pintor e escultor

⁷⁹ Ferro, 2014: p. 125.

⁸⁰ Ferro, 2014: p. 125.

⁸¹ Ferro, 2014: p. 119.

⁸² *Rrose is a Rose is a Rose: gender performance in photography*, org. por Jennifer Blessing, com contribuições de Judith Halberstam, Lyle Ashton Harris, Nancy Spector, Carole-Anne Tyler e Sarah Wilson (Nova York: Guggenheim Museum, 1997).

Marcel Duchamp, posou como mulher para uma série de fotografias realizadas pelo seu amigo fotógrafo Man Ray. Seu alter ego feminino se chamava Rrose Sélavy, o nome lembra a frase em francês “*Eros, c est la vie*”, que se traduz como: “*Eros, que é a vida*”. É importante ressaltar que antes de posar para Man Ray, a personagem Rose Rose nasceu em 1920, mas o segundo 'r' somente foi adicionado em seu nome no ano de 1921, quando ela colocou sua assinatura à colagem de Francis Picabia, L'Oeil Cacodylate. Em seguida uma fotografia do seu pseudônimo Rrose Sélavy:



Figura 06 – Man Ray, Rrose Selavy (Marcel Duchamp), 1920⁸³

O nome Rrose também aparece no rótulo do “*Belle Haleine, Eau de Voilette*”, um readymade feito, em 1921, para uma marca de perfume,

“*Belle Haleine*”, em um trocadilho com a personagem Helena de Tróia (uma mulher muito bela) [...] como um típico dadaísta Duchamp utiliza da ironia para satirizar a cultura de massa, a publicidade e o marketing de produtos. Pois Rrose não é bonita, ela não é Helena de Tróia e ela não é uma mulher (assim, ele afirma). Como o fantasma Helena, segundo Eurípides, essa Helena não é a Helena “real”, mas sim uma impostora⁸⁴ (tradução nossa).

Nas fotografias, Rrose aparece de várias formas, em algumas poses é mais masculina, em outras é muito feminina, podendo-se dizer que foi a primeira obra fotográfica a abordar o

⁸³ Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2015.

⁸⁴ Blessing, 1997: p. 19.

não binarismo e a fluidez de gênero. Foi com seu pseudônimo que ele conseguiu provocar reflexões sobre a performance de gênero na fotografia.

O sistema binário que talvez mais fascinasse Duchamp (além do jogo de xadrez) era o sexual - masculino versus feminino. Em obras como *A noiva despida* pelos seus celibatários, mesmo ou *O grande vidro* (1915-23), ele criou esferas femininas e masculinas, mapeando as incertezas entre os dois. Em *L.H.O.O.Q.* (1919), desenhando bigode e cavanhaque em uma reprodução da *Monalisa*, Duchamp afirmou que havia descoberto a identidade sexual oculta da *Monalisa*. "É nesse contexto que a tendência de gênero de *Rose Sélavy* deve ser vista"⁸⁵ (tradução nossa).

Ou seja, o alter ego feminino de Duchamp é repleto de simbolismo, pois permite que se discuta sobre os papéis de gênero e remete aos pensamentos filosóficos da Teoria Queer, mais especificamente de Judith Butler quando ela indaga que o gênero é um constructo social baseado nas atitudes performáticas masculinas e femininas: "Ser mulher constituiria um "fato natural" ou uma performance cultural, ou seria "naturalidade" constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?"⁸⁶.

É importante também citar outras(os) artistas contemporâneas(os) a Duchamp, que igualmente, trabalharam em suas obras a questão de gênero, a exemplo, de Hannah Höch, ela estudou artes gráficas em Berlim e ainda como estudante teve contato com o movimento Dadaísta e foi a precursora do Dadaísmo. A artista colocou em evidência a mulher, provocou questionamentos acerca da mulher moderna alemã versus o antigo papel do gênero feminino na sociedade à época, suscitou discussões sobre a sexualidade feminina e os papéis de gênero desempenhados no período⁸⁷.

Haja vista que a Teoria Queer não trata somente da sexualidade entre pessoas do mesmo sexo/gênero, mas de todos os corpos desviantes, abjetos, dissidentes e excluídos. Guacira Lopes Louro (2000) explana que a nossa sociedade, historicamente, tem como referência da norma, o homem branco, cis, heterossexual, de classe média urbana e cristão, portanto, "serão os "outros" sujeitos sociais que se tornarão "marcados", que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Desta forma, a mulher é representada como "o segundo sexo" e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual"⁸⁸. Esses "outros" serão denominados como corpos queer pela Teoria Queer, pela teoria ter esse caráter abrangente, certamente abarca o conjunto das obras da Hannah Höch.

⁸⁵ Blessing 1997: p. 30.

⁸⁶ Butler 2003: pp. 08-9.

⁸⁷ Letícia Honório, 'A utilização do corpo feminino como suporte de um discurso político nas artes visuais' (trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Santa Maria, 2019).

⁸⁸ Louro, 2015: p. 09.

Além dessas questões, o seu trabalho traz características muito importantes relativas as performances de gênero, pois através das fotomontagens ela fez várias colagens e recombinação, buscando uma linguagem “andrógina”. Höch fazia recortes precisos dos corpos e os reelaborava de forma que eles se mesclavam e produziam um efeito não binário⁸⁹, o que nomeadamente questionava os papéis de gênero, por meio dessa linguagem subvertia as identidades de gêneros, haja vista que as fotomontagens apresentavam recortes e colagens dos corpos e vestimentas que suscitavam uma crítica satírica da imposição normativa do sistema binário de gênero.

Certos "ideais" estereotipados do vestuário feminino e masculino foram perpetuados nos meios de comunicação de massa, como revistas e anúncios de moda. Hannah Hoch, um dos primeiros expoentes do Dadaísmo com fotomontagens de recortes e colagens das revistas populares publicadas na década de 1920, ao recortar os classificados e fotos de corpos representados nas revistas, que ela recombina em montagens exóticas de pessoas híbridas. "Misturando partes do corpo e artigos de vestuário, Hoch criou fantasias antinaturais e fantásticas, criaturas fora do "real" (fotografias que representam objetos reais e recortes reais de revistas). Embora uma crítica implícita à rigidez "normativa" dos anúncios pareça aparente nestes trabalhos, há também um inegável sarcasmo e humor, o que sugere o próprio prazer de Höch em praticar essa linguagem⁹⁰.

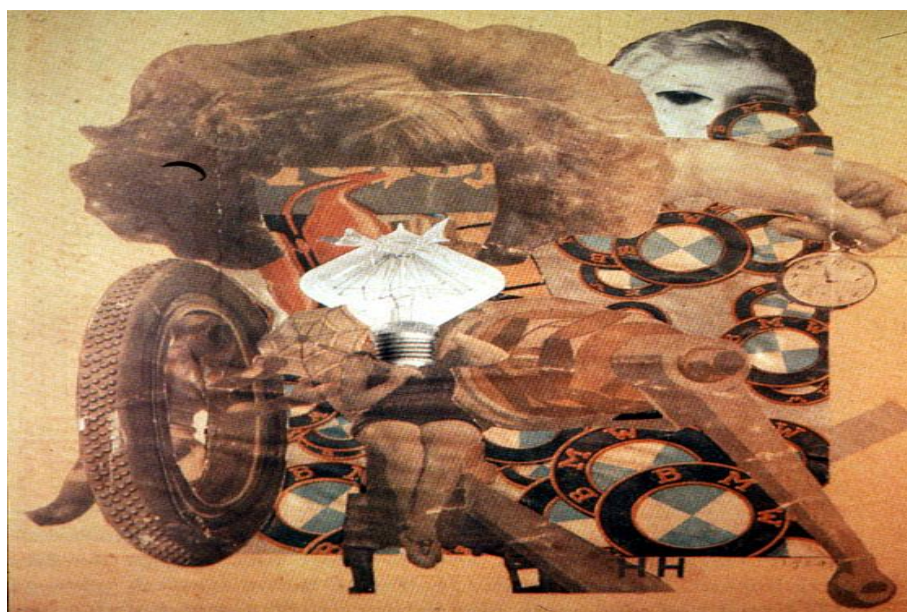


Figura 07 – Hannah Höch, The Girls, 1921⁹¹

Ao aplicar o processo de *queerização* nas obras da Höch, percebe-se que a artista não apenas trata questões importantes de gêneros, mas as problematiza, além de ter sido

⁸⁹ Uma pessoa cuja identidade de gênero não é nem homem nem mulher, está entre os sexos ou além, ou é uma combinação de gêneros (conceito definido pela Universidade da Califórnia em Berkeley).

⁹⁰ Blessing, 1997: p. 30.

⁹¹ ‘Hanna Höch – Dadaísmo’ <<https://revistausina.com/fotografia/>> [Acessado em 12 janeiro 2021].

marginalizada o que também torna importante citar seu trabalho. Todavia mesmo que a artista não tenha sido valorizada à época ela buscou ocupar os espaços institucionais e em 1920 exibiu para o público um quadro de sua autoria, intitulado *Incision with the Dada kitchen knife through Germany's last Weimar beer-belly cultural epoch*, que se tornou sua obra mais conhecida. Este quadro é considerado um marco no movimento dadaísta e igualmente dentre as fotomontagens, ele é um resumo sobre os grandes acontecimentos da década de 1920⁹².



Figura 08 - Hannah Höch, Incision With the Dada Kitchen Knife Through Germany's Last Weimar Beer-belly Cultural Epoch, 1920⁹³

Mesmo Höch tendo sido pioneira na fotomontagem, ela não foi uma artista reconhecida no período, como majoritariamente acontece com as mulheres que atuam no âmbito artístico e intelectual, mas, hoje, ela é considerada uma importante referência na arte da fotomontagem. A artista com as suas imagens abordou temáticas sobre sentimentos inerentes às mulheres alemãs, como: medos, sonhos e esperança por um mundo menos desigual.

Ela pode ser considerada feminista, pois questionava o papel subalterno reservado à mulher no século XX, por isso sua arte é revolucionária. Mesmo não sendo reconhecida como artista em vida, ela ao longo da sua existência permaneceu produzindo suas fotomontagens que aliás também muitas vezes eram acompanhadas de textos. Hannah Höch também foi

⁹² As Fotomontagens de Hannah Höch, org. Maria Makela, Peter Boswell, ensaios por Peter Boswell, Maria Makela, Carolyn Lanchner, cronologia por Kristin Makholm (Minneapolis: Walker Art Center, 1996) <https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_.pdf> [Acessado em 13 janeiro 2021].

⁹³ 'Hanna Höch – Dadaísmo' <<https://revistausina.com/fotografia/hanna-hoch-dadaismo/>> [Acessado em 12 janeiro de 2021].

marginalizada pelo regime nazifascista de Hitler e apenas voltou a expor seu trabalho na Alemanha, em 1942⁹⁴.

Höch desafiava as representações culturais das mulheres, questionando com suas fotomontagens a ideia de dominação visual perante o corpo feminino. A artista representou em suas obras um outro olhar sobre o corpo da mulher, se rebelando ao estereótipo do corpo erotizado, desejado por homens, de uma mulher submissa e conformada. Ela é tão atual quando retrata o corpo do gênero feminino como livre, livre de qualquer padronização. A obra Mãe (1930) mesmo mostra uma mulher com o rosto coberto por uma máscara, do qual não se pode ver nem seu olho e nem sua boca. Há relatos que essa fotomontagem é um autorretrato, haja vista que Höch enfrentava o mesmo problema que outras artistas mulheres, a invisibilidade feminina, tendo seu trabalho marginalizado⁹⁵.

Ao decorrer do tempo não surgiram outros artistas com obras proeminentes e sensíveis à Teoria Queer, apenas na década de 1980, surgiu o *Queer Art*, nos Estados Unidos e na Europa que, consiste na produção de obras de arte em todas as áreas, desde as artes plásticas a fotografia, que abordam temas relacionados à orientação sexual, identidade de gênero, feminismo, isto é, inseridos no universo queer. Mas o *Queer Art* foi consolidado a partir da década de 1990, igualmente quando a Teoria Queer começou a ter mais embasamento teórico entre as/os estudiosas(os) da área.

Dentre os artistas que se destacaram na fotografia, encontra-se Robert Mapplethorpe. Vale ressaltar que seu trabalho é um dos exemplos citados nesta pesquisa, pois o fotógrafo é uma grande referência como artista queer, ele traz à luz o universo *undregroud* queer, retratando as relações sadomasoquistas. A escolha por estes artistas consistiu pelo fato de cada um ter tratado de formas diferentes as identidades de gêneros na fotografia, além de terem sua relevância histórica enquanto artistas que por conta das limitações culturais vigentes ainda assim conseguiram subverter os gêneros através da arte, prática pouco comum em seus pares contemporâneos.

A fotografia possuiu um papel crucial nas obras destes artistas, pois através dela eles experimentaram novas estéticas e composições para questionar a norma, por exemplo, Claude focou seu trabalho nos autorretratos, assim como Duchamp e ambos criaram personagens. Hannah Höch questionou os estereótipos da feminilidade e a objetificação da mulher, entre outros temas caros à Teoria Queer, e isso ainda entre as décadas de 1930 e 1940. Robert

⁹⁴ Blessing, 1997.

⁹⁵ Blessing, 1997.

Mapplethorpe trouxe para a arte institucional questões ainda marginalizadas pela comunidade LGBTQIAP+, como o vírus HIV e a cultura Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo, cuja sigla é BDSM, que significa obter prazer sexual através da dor.



Figura 09 - Robert Mapplethorpe, Brian Ridley and Lyle Heeter, 1979⁹⁶

Estas imagens eróticas de casais homossexuais, principalmente das práticas sexuais, resultaram em um boicote ao seu trabalho e autoridades de importantes instituições sociais iniciaram o debate para suspender o financiamento público para artistas transgressoras e transgressores como Mapplethorpe⁹⁷. No entanto, suas fotografias, atualmente, conquistaram à crítica:

uma série de fotografias foi produzida sob esta perspectiva do ato sexual contendo entre estas fotografias Bondage (1974), Dominick e Elliot (1979), mas o que se observa nestas obras, por mais chocantes e repulsivas que possam parecer a um primeiro olhar, é uma beleza surpreendente conquistada por sua capacidade singular de criar uma atmosfera atraente por meio da luz e da estrutura formal de suas composições. Esta parece uma das características mais marcantes da obra de Mapplethorpe, a surpreendente capacidade de conferir ao abjeto e ao execrável uma atmosfera que beira o lírico.

A fotografia como dispositivo para a (des)construção de identidades de gêneros, portanto, faz parte de um processo que desperta na espectadora e no espectador uma reflexão

⁹⁶ Robert Mapplethorpe, Brian Ridley and Lyle Heeter, fotografia, 1979, <<https://www.tate.org.uk/art/>>. [Acessado em 10 janeiro 2020].

⁹⁷ Juzélia de Moraes Silveira, 'Robert Mapplethorpe: diálogos e olhares sobre a sexualidade na arte contemporânea, 2019.

sobre a construção de uma identidade visual, o que confere à aparência seu estatuto social, histórico e cultural. A imagem, então, é a primeira forma de expressão percebida pelo olhar de quem observa, ou seja, ela tem a função de comunicar, mesmo que de forma inconsciente, diversos atributos de cada pessoa, muitas vezes como uma espécie de máscara, seja do imaginário pessoal ou da coletividade, mas sempre vinculada a construção de identidades que representam os ritos sociais.

2.4 Exemplos de fotografia e performance queer no Brasil e Portugal

Neste tópico será feito um breve panorama das relações entre fotografia e performance no âmbito queer no Brasil e em Portugal desde a década de 1960 aos dias atuais, haja vista que os casos de estudo são oriundos desses dois países torna-se imprescindível abordar como se deu a representação das identidades de gêneros entre as duas linguagens nos últimos anos. O Brasil foi influenciado, em especial, pela Inglaterra, mais especificamente entre 1960 e 1970, por meio da música. A androginia⁹⁸ e a performance queer (embora o termo queer não fosse usado na época), a maquiagem e a vestimenta glamourosa considerada do universo feminino era muito frequente nos shows de *rock'roll*, a exemplo do cantor performático David Bownie. À época esse estilo foi nomeado de estética *glam* que significa a abreviação de *Glamour Rock*, comumente chamado de *Glitter Rock* também, em decorrência da teatralidade muito próxima das performances drags.

Apesar da provocação e do antagonismo em relação à estética hippie, esta foi de suma importância para o gênero Glam na discussão trazida pela contracultura sobre a liberdade de expressão, partindo do corpo e suas vestes (entendidas também como meios comunicacionais de diferenciação e resistência, inerentes à contestação juvenil em curso) e da transcendência sexual com a androginia, compreendida por muitos, como a mutação e a evolução da espécie humana, ideia que desenvolveremos no decorrer do artigo. Imergia com a contracultura sessentista, uma nova sensibilidade, a do love peace, que fora expressa no comportamento de parte da juventude e na indumentária, com vestes, cabelos e adereços que comunicavam os novos tempos que ansiavam⁹⁹.

⁹⁸ O termo androginia era muito usado nesse período para se referir aos artistas que transitavam entre a feminilidade e a masculinidade, como é o caso de David Bownie. Vale ressaltar que esse era o vocábulo utilizado à época, pois ainda não se tinha entrado em discussão a Teoria Queer que aborda justamente a atuação performática do sistema binário de gênero.

⁹⁹ Patricia Marcondes de Barros, 'O Glam Rock brasileiro: moda e comportamento andrógino na década de 1970' Domínios da Imagem, 25, 2019, p. 66-7.

O artista plástico, pintor, escultor, artista performático e fotógrafo, Hélio Oiticica, em 1973, realizou uma série de fotografias homoeróticas, em especial com a nudez masculina. Essa série foi organizada em slides, resultando na obra nomeada *Neyrótika*. Os slides foram exibidos em uma exposição interativa, com trilha sonora e cenário que a espectadora e o espectador podiam ver as fotos sentados no chão coberto de areia, em redes e almofadas que se encontravam decorando o cenário espalhadas pelo piso. Segundo Pereira ¹⁰⁰,

[...] enquanto a estética Glam ecoava na produção de grupos musicais como Secos e Molhados e teatrais como Dzi Croquettes, Hélio Oiticica contribuía com o imaginário homoerótico por meio de sua série de rapazes andróginos e seminus chamada *Neyrotikas*, de 1973. Preparada para ser exibida como projeção de slides acompanhada de trilha sonora, a série faz parte das experimentações de Oiticica chamadas *Quase – cinema* que buscavam contrariar a pretensão modernista de pureza artística desafiando as categorias de fotografia, cinema e pintura, fazendo com que os trabalhos resultassem em instalações que agrupavam essas formas artísticas em uma só obra. O olhar masculino homossexual se faz notar através da série de slides que mostram os “garotos/amantes/amigos de Hélio” por vezes maquiados e feminilizados, mas acima de tudo sexuais, homens que se entregam ao olhar de outro homem que os fotografa e objetifica seus corpos criando uma linguagem andrógina, mas simultaneamente masculina.

Exemplos desse olhar se encontram nas fotografias do Hélio Oiticica a seguir:



Figura 10 – Hélio Oiticica, Detalhe de *Neyrótika*, 1973. Coleção de César e Claudio Oiticica¹⁰¹

¹⁰⁰ Cristiano Lopes Pereira, ‘Rhiz’hommes: redes de gêneros fotográficos’. Concinnitas, 2013, p. 1-22 e p. 12-3.

¹⁰¹ Hélio Oiticica, Quasi-cinema: série *Neyrótika*, fotografia, 1973 <<https://m.famousfix.com/>>. [Acessado em 10 janeiro 2021].

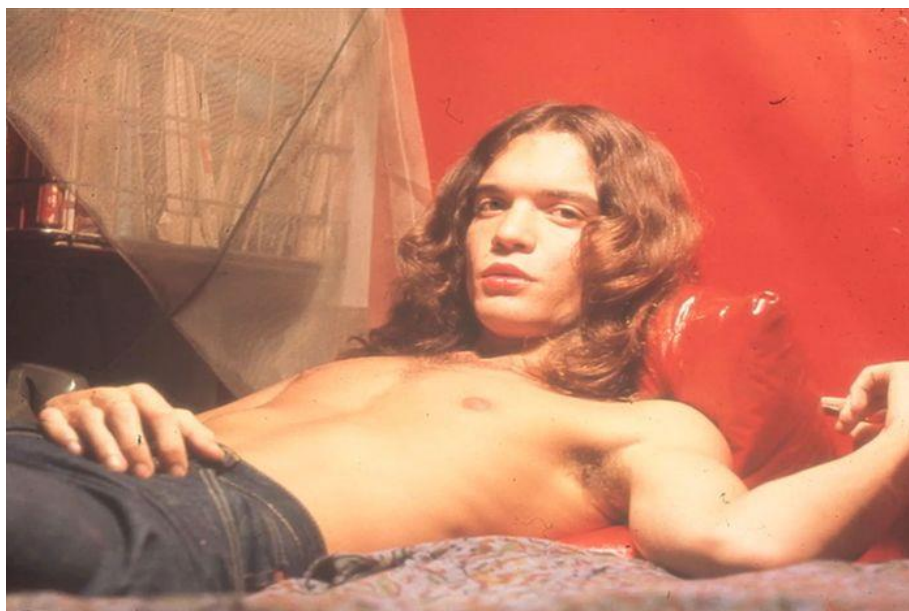


Figura 11- Still photo from "Quasi-Cinema, Serie Neyrótica" (Neyrotika)¹⁰²

Oiticica nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1937 e faleceu em 1980. Vem de uma família de intelectuais. Seu pai, José Oiticica Filho, foi, além de professor, pintor, entomologista e fotógrafo. Seu avô, José Oiticica foi professor e filólogo, adepto ao anarquismo e autor do livro, *O Anarquismo ao Alcance de Todos*, publicado em 1945. A sua família optou por fazer sua educação em casa, mas ele fez curso de pintura e desenho no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Participou do movimento de arte concretista no Brasil, com o Grupo Frente, e, depois, nos anos de 1950, se juntou aos neoconcretistas. O movimento criticava, a partir da arte visual, a arte concreta e assim produziram trabalhos sensoriais usando tanto a visão quanto o tato.

Hélio Oiticica tinha alma de anarquista. Ele saiu de um emprego no Museu, para poder exercitar sua liberdade, como pode ser visto em correspondências com amigos:

Tal insatisfação com as normas sociais se evidenciam em muitas de suas cartas e escritos. De fato, em uma das inúmeras cartas escritas a Lygia Clark anuncia seu rompimento com o modelo vigente, entregando-se à aventura de um viver fora dos pressupostos aceitos e compreendidos pela sociedade carioca da época, escreve: "... larguei aquela bosta de emprego, único laço real que possuía com a sociedade "normal" que é a nossa: entrei em crise que me foi super produtiva – de certo modo descobri que não existe só eu, mas muitas pessoas inteligentes que pensam e fazem, que querem comunicar, construir. Isso foi bom para quebrar com o círculo burguês ou pequeno-burguês em que me encontrava não por mim, mas por uma série de condicionamentos..."¹⁰³

¹⁰² Helio Oiticica, *Babylonists*, fotografia, 1973 <<https://www.vulture.com>> [Acessado em 10 janeiro 2021].

¹⁰³ Ana Carolina Rubini Trovão, 'Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica' (dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2006), p. 37-8.

Mas segundo Ana Trovão (2006), Hélio Oiticica também era muito organizado, então o espírito livre convivia muito bem com o lado mais metódico, assim como narra em:

Em Oiticica, há uma síntese entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. Digamos que o anarquismo o fez crer que nada lhe era proibido, não existia uma forma correta de se viver e que, por outro lado, a sistemática do mundo intelectual, talvez uma espécie de herança familiar, o forjou metódico e ordenado¹⁰⁴.

Entre a década de 1980 e 1990, houve uma lacuna de fotógrafas(os) que abordaram a temática queer no Brasil, isso reflete bastante sobre o silenciamento na fotografia brasileira de artistas que tenham trabalhado com as questões de gênero. Atualmente, há a insurgência de muitos artistas que usam a fotografia como dispositivo para a (des)construção de identidades de gêneros, dentre os que se destacam se encontra a artista Rosa Luz que começou a produzir imagens fotográficas sobre transexualidade, a partir de 2014, ainda na faculdade, quando ela elaborou um projeto chamado de *Autorretratos de ninguém – você conhece essa pessoa?*, trabalho que consiste em fotografias em que a artista faz a intersecção entre a fotografia e a performance, com o intuito de problematizar a identidade de gênero.

A forma que encontrou de mostrar seu trabalho foi através da rede social *Tumblr*, posteriormente, ainda durante a graduação, mesclando a fotografia com a performance, justamente para abordar seu processo de transição como mulher trans, o que resultou em um livro com três edições.

Após quatro anos, mais especificamente em 2018, que ela consegue reconhecimento, na cidade de São Paulo, e expõe seus trabalhos em museus e galerias do circuito institucional da arte, a exemplo do Museu da Imagem e do Som e do Museu da Diversidade Sexual. Também conseguiu espaço no Distrito Federal ao realizar exposições na Casa de Cultura da América Latina, no Museu da República e na Sede da ONU. Como seu trabalho vem recebendo visibilidade, ela foi convidada para ser capa da *Revista Select*, no ano de 2018, com a fotografia, “*E se a arte fosse Travesti?*”.

¹⁰⁴ Trovão, 2006: p. 39.



Figura 12 - Rosa Luz, E Se a Arte Fosse Travesti?, 2016¹⁰⁵



Figura 13 – Figura 12 - Rosa Luz, Sem Título, 2016¹⁰⁶

¹⁰⁵ Rosa Luz, 'E Se a Arte Fosse Travesti', fotografia, 2016 (Coleção seLecT Gênero).

¹⁰⁶ Gabriel Renne, *Rosa Luz*, fotografia, 2018 <<https://www.instagram.com/ros4luz/>> [Acessado em 10 janeiro 2021].



Figura 14 – Rosa Luz, Sem Título, 2016 ¹⁰⁷

Não podemos deixar de citar também duas irmãs, conhecidas como *Irmãs Brasil*, naturais de Amparo, interior do estado de São Paulo, considerado um lugar machista, misógino e lgbtfóbico. O recorte dessas artistas ocorreu em decorrência delas retratarem a performance de gênero como assunto central dos seus trabalhos. As *Irmãs Brasil*, por exemplo, por conta da vivência pessoal das duas, elas questionam a norma binária dos gêneros em suas fotografias. Ambas se identificam como travestis e preferem ser chamadas por pronomes femininos, como forma de reforçar a resistência delas enquanto artistas performáticas queer, uma vez que nasceram em uma família de peões de rodeio, o que configura um ambiente muito hostil para elas enquanto travestis e artistas. Elas se nomeiam, como: “Uma dupla existência de corpos estranhos artistas e travestis”. Para as *Irmãs Brasil* o trabalho delas fazem uma confluência entre as linguagens artísticas,

[...] da dança, do teatro e da performance com operações de imagens e signos para criar desvios nas tecnologias heteronormativas e coloniais. Um estado constante de acidentes escuta e relações na criação de rituais de preparação da carne que dão acesso ao sobrenatural partindo da necessidade de escaparmos vivas, de presentificar fantasmas e arrebatamentos. Queremos ser alvejadas de Vida e entregar o nosso testemunho¹⁰⁸.

No entanto, mesmo nesse universo machista do rodeio elas tiveram referências artísticas dentro da própria família, pois seu pai participa de uma trupe de palhaços de rodeio, que realiza performances. Apesar de afirmarem que seu pai não se considera um artista performático, elas

¹⁰⁷ Renne <<https://www.instagram.com/p/BpDSaPsnIa-/>> [Acessado em 10 janeiro 2020].

¹⁰⁸ Instituto Pipa, *Irmãs Brasil*, 2020 <<https://www.premiopipa.com/>>. [Acessado em 10 janeiro 2021].

identificam muitos elementos da performance no trabalho da trupe que o pai é membro. A mãe delas também é do meio artístico, é rainha de bateria. A mesclagem entre a dança, o teatro e a performance para a produção de vídeos, imagens fotográficas e cenas teatrais, é o que marca o processo criativo das duas irmãs. Elas têm como principal ferramenta de trabalho o corpo, para questionar os valores arraigados em uma sociedade patriarcal, heteronormativa, além de trazer para o centro de discussão a decolonização do corpo, da sexualidade e de questões políticas e sociais do Brasil. Segue algumas fotografias dos seus trabalhos:



Figura 15 – Irmãs Brasil, Matrix de Xamã¹⁰⁹

¹⁰⁹ Pedro Pipano, Matrix de Xamã, fotografia <<https://www.instagram.com/irmasbrasil/>>.



Figura 16 – Irmãs Brasil, Performance Eunucos¹¹⁰



Figura 17 – Performance Eunucos, 2020¹¹¹

2.5 Exemplos de fotografia e performance queer em Portugal

Em Portugal, também não há uma grande variedade de fotógrafas(os) que trabalham ou já trabalharam com a perspectiva queer. Diferente de alguns outros países europeus, Portugal não tem um grande acervo artístico que aborde temáticas como o gênero e a sexualidade.

¹¹⁰ Nyl de Sousa, 'Performance Eunucos' Revista Performatus, 2020.

¹¹¹ Sousa, 2020.

Apenas no final do século XX, que irão aparecer imagens fotográficas com performances que colocam no centro as questões sobre gênero, sexualidade e identidades, com alguns artistas e trabalhos específicos. Um exemplo é João Pedro Vale, que desde 1999 trabalha com projetos artísticos com mote transgressor em suas esculturas, fotografias, filmes e arte performática. Ele é formado em Escultura na Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa. Suas obras abordam a temática queer com uma estética *punkcore* e reivindica uma sociedade mais humana e menos desigual, ao contestar o capitalismo feroz dominado pelo imperialismo, neoliberalismo, pela globalização e que visa somente os interesses comerciais e econômicos. A partir de 2004 ele passa a contar com a parceria de Nuno Alexandre Ferreira, que estudou Sociologia na Universidade Nova de Lisboa, em vários projetos.

Em 2005, participaram da exposição artística *Libres, Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular*, primeiro evento com a temática queer realizado por artistas espanhóis e portugueses. João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira apresentam em seus portfólios muitas obras que questionam as identidades no âmbito de uma sociedade heteronormativa, como pode ser visto nessas imagens fotográficas:



Figura 18 - João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, *Dorothy*, 2001¹¹²

¹¹² João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, *Dorothy*, tecido, collants, sapatos, cesto de verga, pernas de manequim e mecanismo eléctrico, 180 x 100 x 50 cm <<http://www.joaopedrovale.com/>>.



Figura 19 - Noivos de Santo António, 2015¹¹³

No ano de 2010, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, foram para Provincetown, cidade que tem em sua história um processo de aceitação da diversidade sexual. Esse lugar foi reduto da comunidade LGBTQIAP+ no início do século XX, além de ter recebido muitos artistas e intelectuais e ter uma relação afetiva muito estreita com Portugal, devido a imigração portuguesa, a partir do século XIX. Os dois artistas resolveram fazer residência artística nesta cidade, por conta dessa relação com a sexualidade, a arte e o país de ambos. Esta vivência resultou no trabalho *P-Town*, que consiste em uma exposição com instalações artísticas.

Em 2011, essa exposição foi censurada pela empresa Companhia de Seguros Tranquilidade S/A, que patrocina e administra, a galeria Espaço Arte Tranquilidade, local em que o trabalho seria exposto. Os artistas acreditam se tratar de lgbtfobia, já que a exposição trazia como temática explícita a homossexualidade masculina e contava com obras provocativas, como o fanzine na imagem abaixo, e peças com frases de denúncia, como: *Legalize butt sex* (“legalizem o sexo anal”) ou *Aids is killing artists, now homophobia is killing art* (“a Aids está a matar os artistas, a homofobia está a matar a arte”).

¹¹³ Vale e Ferreira, Noivos de Santo Antônio, 2015, transfer e acrílico s/ tecido, 18 x 24 x 4 cm
<<http://www.joaopedrovale.com/>>.

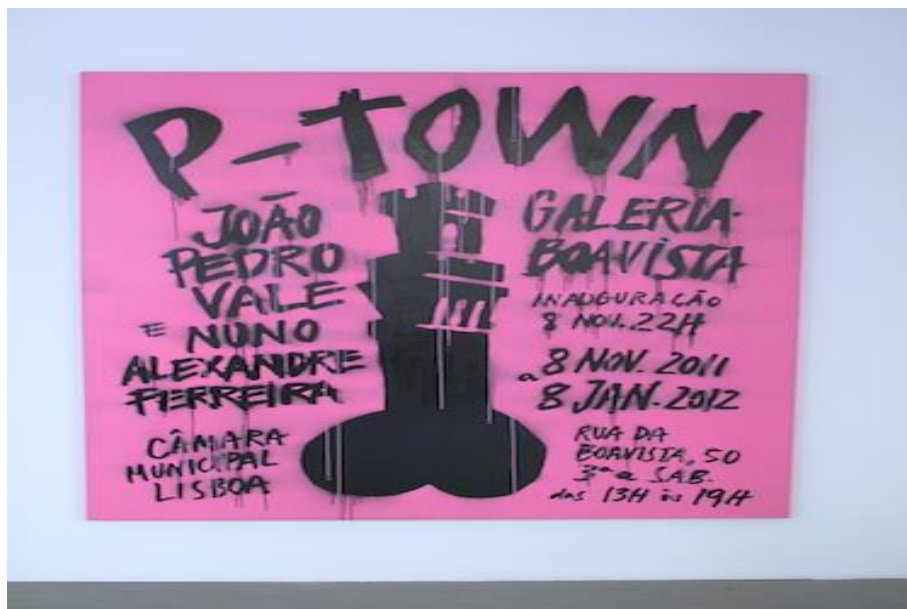


Figura 20 - João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, P-Town (Poster), 2011¹¹⁴



Figura 21 - João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, The Sign (Legalize Butt Fucking*), 2011¹¹⁵

¹¹⁴ Vale e Ferreira, *P-Town* (Poster), 2011 esmalte acrílico e spray s/ tela, 200 x 160 cm
<<http://www.joaopedroval.com/>>.

¹¹⁵ Vale e Ferreira, *The Sign* (Legalize Butt Fucking*), 2011, stencil s/ toalha, 100 x 150 cm
<<http://www.joaopedroval.com/>>.



Figura 22 - João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, The Sign (Aids Is Killing Artists*), 2011¹¹⁶

No entanto, embora o setor privado tenha censurado o trabalho dos dois artistas, eles conseguiram expor em outro lugar com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa. Há também a fotógrafa Zara Pinto, que aborda temáticas queer em seu trabalho. Em 2011, a fotógrafa iniciou o projeto *2squarefeet* que se trata de fotografias captadas por um aparelho celular do camarim da discoteca LGBTQIAP+ Trumps, em Lisboa.

Zara Pinto é licenciada em Cinema pela Universidade Lusófona, estudou também na Universidade de Austin, no Texas, em 2010, quando recebeu uma bolsa por ter dirigido o curta-metragem *Romeu e Julieta – O Musical*, tendo permanecido nos Estados Unidos durante seis meses e desde sempre se interessou pelo mundo das imagens. Acerca do trabalho das imagens fotográficas no camarim da Trumps há traços da estética do teatro burlesco, mesclada com o queer e um certo erotismo, somando a técnica de captar as imagens em preto e branco. Segue abaixo algumas das suas fotos:

¹¹⁶ Vale e Ferreira, The Sign (Aids Is Killing Artists*), 2011, Stencil s/ toalha, 100 x 150 cm
<<http://www.joaopedrovaire.com/>>.



Figura 23 – Zara Pinto, OH Lola¹¹⁷



Figura 24 – Zara Pinto, It's Time For dinneeeeeeeer¹¹⁸

¹¹⁷ Zara Pinto, *OH Lola*, 2019 <<https://www.instagram.com/BmtwZhFA10Q/>>.

¹¹⁸ Pinto, *It's Time For dinneeeeeeeer*, 2018 <<https://www.instagram.com/BmtwZhFA10Q/>>.



Figura 25 – Zara Pinto, I will tenderly hit you with my shoe if you don't respect your local drag queens, 2019¹¹⁹



Figura 26 – Zara Pinto, Kiss, 2017¹²⁰

É importante destacar que Portugal, mesmo sendo um país considerado conservador nos costumes, na década de 1970, em meio ao contexto histórico da Ditadura Militar, artistas de nacionalidade portuguesa, inspirados pelas revoltas que ocorriam em volta do mundo, produziram obras artísticas que contestavam o sistema vigente, a conduta sexual e o

¹¹⁹ Pinto, I will tenderly hit you with my shoe if you don't respect your local drag queens, 2019 <<https://www.instagram.com/BmtwZhFA10Q/>>.

¹²⁰ Pinto, Kiss, 2017 <<https://www.instagram.com/2squarefeetproject/>>.

conservadorismo. A arte era uma maneira de expressão artística que possuía temas sociais e políticos. Além do que, nesse período, o corpo foi o centro convergente de muitas das obras de arte.

Portanto, o que se pode inferir é que antes do 25 de Abril, as/os artistas portuguesas e portugueses não foram coniventes com um sistema político castrador, o de Salazar, mesmo fora da vida artística institucional de Portugal, eles lutaram e contestaram contra à Ditadura Militar. O que também pode-se afirmar que abriram caminho para que novos artistas surgissem, a partir da década de 1990, a exemplo, de João Pedro Vale, Nuno Alexandre Ferreira e Zara Pinto. Se não fossem os artistas anteriores que desbravaram novos caminhos, certamente estes que estão hoje produzindo suas artes de subversão de gênero na fotografia, provavelmente não teriam essa liberdade mesmo que seja uma liberdade repleta de limitações, como pode ser visto com a censura da exposição *P-Town*.

3. CAPÍTULO - O TEATRO QUEER NO BRASIL

Talvez o primeiro momento que se registra personagens da comunidade LGBTQIAP+ no teatro brasileiro tenha sido com a dramaturgia de Qorpo Santo¹²¹, com a peça *A Separação de Dois Esposos*, escrita em 1866, já que trouxe o primeiro relacionamento amoroso entre dois homens no campo teatral do Brasil. José Joaquim de Campos Leão, conhecido como Qorpo Santo, é considerado o pioneiro do teatro do absurdo e do surrealismo da dramaturgia brasileira. Ele causou uma grande polêmica na sua época, pois suas obras teatrais remetem bastante ao teatro da crueldade de Artaud: suas personagens ateiam fogo no palco, além disso há fortes referências sexuais. Apenas por volta de 1966 ou 1968 (não há registros que comprovem a data exata), que uma das suas peças de teatro foi apresentada ao público pela primeira vez. Muitas(os) pesquisadoras e pesquisadores o denominam como o antecessor de Alfred Jarry, precursor do teatro do absurdo. Mas não é uma obra queer, porém, tal fato é importante ressaltar que, já na segunda metade do século XIX, existia no teatro assuntos que se aproximam da temática queer.

Em Qorpo Santo, encontramos dois personagens que aparecem na última parte da peça e revelam, abertamente, através de uma briga conjugal, que constituem um casal gay. Na verdade, a cena mostra o rompimento dos dois porque um deles, Tamanduá, deseja fazer sexo com seu parceiro, Tatu. Mas Tatu repudia seu pedido e terminam a peça separados: “Pois já que não se contenta com o nosso casamento espiritual somente, sendo ambos homens! Já que quer o imundo e absurdo casamento carnal, declaro-lhe que não sou mais seu sócio. (Empurrando-o)”¹²².

Há também outros exemplos, assim como Coelho Neto em *Os mistérios do sexo* ou *O patinho torto*, que leva para o panorama do teatro, da primeira metade do século XX, personagens lgbtqiap+.

No texto de Coelho Neto, o costume de criar meninos vestidos de mulher rende boas gargalhadas, mas o que poderia ser uma discussão mais profunda sobre papéis sexuais e travestimento, esvai-se no desfecho menos arriscado de uma comédia despretensiosamente bem construída. Roberto Gomes e João do Rio são autores que devem ser citados por tangenciar em algumas de suas obras para o teatro alusões ao tema, mas nunca tratando diretamente do assunto. Preferem sugerir e criar atmosferas na construção de seus personagens. João do Rio arrisca-se mais ao construir, por exemplo, sua personagem Eva, em peça de mesmo nome, com ambígua sensualidade. Em uma das passagens, Eva flerta com Adalgisa Prates, dirigindo-lhe galanteios e elogios à aparência: “Sabes que ficaste mais linda agora à noite?”¹²³.

¹²¹ Extraído do artigo “Ficcionalização de si: Uma Estratégia de (Re)velação” e “Encenando Homossexualidade: Leitura da Ficcionalização de si em *A separação de dois esposos*, de Qorpo Santo”, apresentados no VIII Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), em 2016, das autoras Renata Pimentel e Sherry Almeida.

¹²² Moreno, 2001: p. 312.

¹²³ Moreno, 2001: pp. 312-13.

Ferdinando Martins (2010) discorre sobre a dificuldade do uso de determinados termos para nomear certos espetáculos que abordam expressões sexuais diferentes das heteronormativas:

A ausência de uma forma discursiva específica para dar conta das singularidades dessa produção teatral leva-nos a chamá-lo de “teatro *sobre* o homoerotismo”, valendo-se da preposição para denominar textos e encenações que tocam a homossexualidade, elegendo-a como tema, tendo os homossexuais como seu público preferencial ou, ainda, incluindo a diversidade sexual como parte destacada da obra. Nesse sentido, incluímos no “teatro *sobre* o homoerotismo” autores que, apesar de tratarem do homoerotismo, defendem o caráter universal de suas tramas e de seus conflitos ficcionais¹²⁴.

É importante ressaltar que ao longo de muitos séculos, desde o século XVI, quando a rainha Maria I, decretou a proibição de mulheres nos palcos brasileiros, foram comuns as personagens no teatro interpretado por atores vestidos com figurinos destinados às personagens femininas do enredo. Contudo, para além de uma simples substituição de mulheres por homens (pelas mais diversas questões sociais e políticas) na prática teatral, na metade do século XX, mais especificamente, em 1950, surgiu no teatro brasileiro uma “travesti”, que atuou profissionalmente em peças teatrais de revista e tendo sua persona respeitada e projetada pelas mídias de massa do período como uma verdadeira estrela. Ela se chamava Ivaná¹²⁵, portuguesa com o nome de Ivan, que nasceu em 1933, filho de pai português e mãe russa, de origem abastada e estudou até o terceiro ano de odontologia, quando resolveu seguir a vida artística. “Se veste de mulher, parece mulher, mas é homem”, diziam as manchetes dos anos 1950 sobre Ivaná.

Também ainda na década de 1950, surgem o happening, performance, body art, environment, performer, “apropriação, colagem e participação são linguagens e conceitos que caracterizaram as obras de diversos artistas, a partir dos anos de 1950, e ainda são frequentes na cena contemporânea”¹²⁶.

Esses novos movimentos artísticos fazem arte através do corpo. Os artistas adeptos a esse conceito, colocam o corpo como um instrumento de expressão artística nas artes em geral desde à performance, vídeo arte a fotografia. Eles reúnem um conjunto de correntes com o intuito de “desfetichizar” o corpo humano. O principal objetivo é a subversão das normas

¹²⁴ Ferdinando Martins, ‘Cenas paralelas : do arcaico ao pós-moderno nas representações do gay no teatro brasileiro contemporâneo’ in Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos, org. Horácio Costa et. al. (São Paulo: Imprensa Oficial, 2010), p. 435.

¹²⁵ Rita de Cássia Colaço Rodrigues, ‘Artes de acontecer: viados e travestis na cidade do Rio de Janeiro, do século XIX a 1980’ Revista Esboços, 35 (2016) p. 90-116.

¹²⁶ Clóvis Márcio Cunha, Introdução à arte da performance. Guarapuava: Unicentro, 2013, p. 9.

sociais, a desmistificação de tabus e preconceitos, dos quais, o corpo é o palco e a espectadora e o espectador são partícipe de uma transgressão dos pensamentos arcaicos que oprimem a sociedade através da crítica às regras sociais, o fundamentalismo religioso e os valores culturais retrógrados.

Allan Kaprow foi um dos criadores do happening, que intencionou estender as fronteiras da arte. Para tanto, propôs o trânsito livre entre a vida e a arte e desenvolveu sua obra com a intenção de integrar todos os elementos que a constituem, e que segundo eles são “gente, espaço, materiais específicos e a característica do ambiente, do tempo. Então, o último vestígio da convenção teatral desaparece.” (KAPROW apud SCHECHNER, 1994 p.10) [...]. O artista marca o seu próprio corpo e o de outros, e deles surgem as mutilações como metáforas das barreiras que separam o indivíduo do mundo. A body art surge em meados dos anos 1950, passa a ser reconhecida na década seguinte e tem seu período grandioso nos anos 1970. Mas o reconhecimento do corpo do artista como obra não se encontra apenas na linguagem da performance, pois as artes tradicionais acabam absorvendo, para dentro de sua estrutura, o conteúdo pessoal do artista¹²⁷.

Um exemplo de happening no teatro são os atores do *Living Theatre*, que se apresentam no espetáculo tal como são no seu dia a dia:

Judith Malina é Judith Malina quando interpreta Antígona. Gerald Thomas se afirma em uma cena autoreferente, encenando suas memórias estéticas, seu próprio teatro, sua voz onipresente e suas interferências como se estivesse organizando atores e fazendo ajustes enquanto o público assiste, em recurso semelhante ao utilizado por Tadeusz Kantor, que também se colocava em cena e também se autoreferenciava em encenações de suas memórias. Em um happening, a participação do público com risos, assovios, passeios, palavras, olhares, insultos, agressões são transformados em espetáculo. A vida é transformada em espetáculo, e a arte é suplantada pela vida¹²⁸.

O Queer começa a ter uma expressão maior no teatro, na segunda metade do século XX, mais especificamente na década de 1960, quando o movimento LGBTQIAP+ tornou-se mais organizado. Nesse período, houve protestos pela luta dos direitos civis, as lésbicas, os gays, e as pessoas trans juntaram-se com o movimento feminista e negro. Embora ainda não haja um gênero que defina determinada categoria de encenação sobre espetáculos que abordem a temática queer, neste trabalho, as peças teatrais que aproximam-se das questões relacionadas as temáticas LGBTQIAP+ serão referenciadas como teatro queer, e serão lidas a partir da perspectiva definida pelo teórico Fernando Benatti em que ele define que para uma obra possa ser caracterizada a partir deste conceito a princípio ela passa pelo processo de *queerização*. Não basta apresentar pessoas queer, mas é preciso provocar reflexões sobre o queer, como já foi explanado no primeiro capítulo deste trabalho.

¹²⁷ Cunha, 2013:p. 10.

¹²⁸ Cunha, 2013: p.10.

Em 1960, surgem dois nomes, Antônio Bivar e José Vicente, dramaturgos que também tangenciam a temática LGBTQIAP+ no teatro brasileiro. A peça de teatro, *Cordélia Brasil* apresenta uma mulher que trabalha como auxiliar de escritório e que, para custear o sonho do marido Leônidas em ser escritor de histórias em quadrinhos, começa a se prostituir. Ela traz para casa um jovem cliente de 16 anos, Rico, que em seguida é convidado por Leônidas para morar com eles. Leônidas e Rico têm uma enorme identificação, e assim, forma-se, então, um triângulo amoroso, em que se insinua a cumplicidade entre os dois personagens masculinos¹²⁹.

Já José Vicente retratou em sua obra *Santidade*, a história de um rapaz homossexual que desistiu do seminário. Acredita-se que essa história narra o próprio alter ego do dramaturgo e de seu irmão, que decidiram abandonar a carreira religiosa. A produção do espetáculo foi feita pela atriz Tônia Carrero, mas à época foi censurado pelo presidente da República Marechal Costa e Silva. Costa e Silva declarou nos veículos de comunicação que “a dramaturgia de Vicente era o exemplo de uma peça que jamais seria encenada no país.”¹³⁰

No entanto, Ferdinando Martins (2010), salienta que ambos os dramaturgos, Antônio Bivar e José Vicente, apenas retratavam alguns personagens LGBTQIAP+, mas as produções artísticas não possuíam um viés político, diferente do que acontecia na mesma época nos Estados Unidos.

Tanto em Bivar quanto em Zé Vicente, a homossexualidade não é uma força revolucionária. Ao contrário do que ocorria nos Estados Unidos, quando toda uma produção teatral fez eco aos conflitos de Stonewall, marco inicial do movimento gay, no Brasil o teatro sobre o homoerotismo voltou-se mais para os conflitos da esfera privada do que das conquistas coletivas. Cabe ressaltar que, paralelamente a essa produção, subsistiam os shows de transformistas e caricatas. No Rio de Janeiro, a Turma OK manteve durante todo o período militar apresentações clandestinas em apartamentos de seus membros – nas quais as palmas eram substituídas por estalar de dedos, para não chamar a atenção da polícia. Em São Paulo, as boates gays abrigaram artistas oriundas do teatro de revista, como Miss Biá e Phedra de Córdoba¹³¹.

Toda a efervescência das lutas políticas das minorias sexuais, na metade do século XX, de certo modo também alcançou o Brasil, um pouco mais tardio, mas conseguiu chegar em solos brasileiros e assim como nas artes, a exemplo dos movimentos contracultura e o desbunde da juventude na década de 1970. Igualmente houve uma explosão de peças teatrais com a temática queer, no período que compreende os anos de 1960 e 1970, como explana Fernando

¹²⁹ Ferdinando Martins, ‘Cenas Paralelas: do Arcaico ao Pós-moderno nas Representações do Gay no Teatro Brasileiro Contemporâneo’ in *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*, org. por Horácio Costa et al (São Paulo: Imprensa Oficial de SP, 2010).

¹³⁰ ‘José Vicente viu na juventude a antena dos novos tempos’ *Folha Vitória*, 09 maio 2018 <<https://www.folhavitória.com.br/>> [Acessado em 29 julho de 2020].

¹³¹ Martins, 2010: p. 438.

Benetti (2013)¹³², no seu livro, dentre elas encontram-se: a peça *Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala, interpretada em 1965; *The Boys in the Band – Os rapazes da banda*, em 1968; *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de Fernando Mello, interpretada em 1974; e os romances *O Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues (1966); *Histórias do amor maldito*, antologia de 35 contos de diversos autores brasileiros sobre a homossexualidade, editado por Gasparino Damta (1967); *Primeira Carta aos Andróginos*, de Aguinaldo Silva (1975); e o espetáculo *A Meta*, de Darcy Penteado, de 1976.

Um exemplo que igualmente abordou a temática queer na década de 1970 foi o grupo de teatro *Dzi Croquettes*. Eles questionavam, a partir do sarcasmo e do deboche, o conservadorismo da sociedade em plena Ditadura Militar. Os atores usavam figurinos femininos em contraste com seus corpos masculinos, adotando a transgressão de gênero ao incitar o público a reflexão sobre os papéis de gênero em uma sociedade sexista, patriarcal, machista e misógina. Com uma estética próxima do burlesco, os *Dzi Croquettes* causaram muita polêmica à época.

Em paralelo surgem pessoas e grupos no meio artístico que fizeram sucesso e hoje são consideradas como marcos divisores da arte queer no Brasil, como Caetano Veloso, Ney Matogrosso (com o conjunto Secos e Molhados) e os *Dzi Croquettes* já citados acima, que corroboraram para a discussão sobre os papéis de gênero. Dois autores consagrados da dramaturgia brasileira, ainda na década de 1960, igualmente inserem personagens LGBTQIAP+ em suas obras: Nelson Rodrigues, com as peças de teatro *Toda Nudez Será Castigada* e *Álbum de Família* e Plínio Marcos com a peça *Navalha na Carne*.

Para Ferraresi (2018), foi o dramaturgo Plínio Marcos que inseriu as personagens dos grupos dissidentes no teatro brasileiro sem estereótipos. O ator e diretor Sérgio Mamberti diz que os homossexuais apenas deixaram de ser retratados de forma pejorativa e caricata com a peça de teatro *Navalha na Carne*, onde as personagens eram apresentadas sem marcas da estigmatização e com uma áurea mais verdadeira, sem ridicularizá-las¹³³.

O ator Raul Cortez, também, foi pioneiro ao fazer uma personagem “travesti”, em 1969, na peça de teatro *Os Monstros* e foi o primeiro ator a protagonizar a estreia do nu masculino no teatro brasileiro, na montagem do clássico transgressor *O Balcão*, em 1970. Cortez, também, participou do espetáculo, *Os Rapazes da Banda*, em 1972, sobre um grupo de homossexuais que contrata um garoto de programa. Muitos atores em início de carreira que posteriormente

¹³² Benetti, 2013.

¹³³ Carolina de Melo Ferraresi, ‘Um corpo fora de foco: Edgard Gurgel Aranha, homossexualidade e AIDS no Teatro Brasileiro’, 2018.

fizeram sucesso estavam no elenco, como: Tony Ramos, Osmar Prado, Dênis Carvalho, entre outros. No ano de 1973, em *Greta Garbo, Quem Diria, Acabou no Irajá*, o ator Raul Cortez interpretou, o personagem Pedro, um enfermeiro solitário e obcecado por Greta Garbo, que tentava conquistar o amor de um jovem viciado em drogas, Renato¹³⁴.

A década de 1980, produziu algumas peças com personagens homossexuais, além de ter inaugurado o que se pode ser considerado processo da *queerização* no teatro brasileiro com a companhia *Os Satyros*. Dentre os espetáculos que antecedem as produções do grupo teatral, encontram-se: *Lobo de Ray-Ban*, em 1987, com Raul Cortez, interpretando um homem divorciado que se envolve com um rapaz; *Giovanni*, em 1986; a adaptação de Shakespeare, *Romeu e Romeu*, em 1984 e *Querelle*, em 1989. Neste mesmo ano, o grupo de teatro *Os Satyros* que tinha se consagrado primeiro na Europa para depois consolidar-se no Brasil, realizou muitas peças de teatro de cunho queer. Outras peças de teatro também merecem ser citadas, como¹³⁵:

Há de se mencionar Caio Fernando Abreu. O homem e a mancha, texto escrito para o teatro, dirigido por Luiz Arthur Nunes, e A dama da noite, adaptação de um conto, dirigido por Gilberto Gawronski e Hélio Dias, são exemplos de montagens bem-sucedidas da considerável produção do escritor. Experimentos outros a partir da obra de Caio despontam no histórico da dramaturgia paulista, como: Morangos mofados, com direção de Paulo Yutaka em 1984, e À beira do mar aberto, dirigido por Gilberto Gawronski em 1985. Caio merece maior atenção por se mostrar um dos autores sobre o tema mais montados em palcos brasileiros e com visível aceitação de público e crítica. O homem e a mancha trata de um tema que vem detonar a dramaturgia gay, a Aids. Aids que surgiu como uma provação para a comunidade gay, solicitando organização e posicionamento¹³⁶.

No teatro a contestação de uma cultura baseada nos valores patriarcais como machismo, misoginia, lgbtfofia, entre outros, avançou muito e conta com o respaldo dos Estudos Queer. Durante a década de 1980, houve um silenciamento da comunidade LGBTQIAP+, em todos os âmbitos, devido a disseminação do vírus HIV. Já ao decorrer dos anos de 1990, ocorreu uma nova onda de contestação das minorias sexuais, em que a arte foi vanguarda para afrontar práticas heteronormativas e as imposições de papéis sociais definidos por um sistema binário. Pode-se dizer que os anos de 1990 foram o ápice para os avanços artísticos que abordam o tema queer.

Nas artes cênicas, os campos de discussão ampliam-se e a temática queer passa a ser articulada na prática teatral como uma série de críticas contra as hierarquias sexuais heteronormativas estabelecidas nas sociedades ocidentais, machistas e patriarcais. Vale

¹³⁴ Martins, 2010.

¹³⁵ Martins, 2010.

¹³⁶ Newton Moreno, 'A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro', 2001, p. 314.

ressaltar, que mesmo nas artes, ainda não há uma discussão profícua pertinente às questões queer, os temas, por vezes, são superficiais.

Ainda que a temática homoerótica não estivesse totalmente ausente nos anos de acirramento da repressão e logo após a abertura, ela não constituiu um núcleo significativo no teatro brasileiro no período. A retomada começará a ocorrer somente na década de 1990. Se *O Balcão* pode ser colocado como um marco do período anterior, serão novamente Jean Genet e Raul Cortez quem irão inaugurar o novo período, desta vez com a montagem de *As Boas*, com direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1991. Segundo Ruy Cortez, *As Boas* “era um choque”¹³⁷

Quando se faz um recorte sobre as pessoas trans, intersexuais, não-binárias, a representatividade ainda é muito rara, pois existe pouca elaboração para se compreender esse universo. Torna-se urgente se debater o imaginário da ideia do que é ser mulher e ser homem, levando-se em conta, que a binariedade dos sexos biológicos provém de uma construção sócio-política e cultural.

No campo das artes cênicas, igualmente, de forma majoritária segue com esse pensamento da ciência, sem questionar os controles que há em torno dos corpos. Porque apenas introduzir um personagem LGBTQIAP+ no elenco, mas apagá-lo, dar-lhe pouco desenvolvimento, colocando-o na trama secundária, somente para mostrar que é um teatro inclusivo, não é promover *queerização* no âmbito teatral. Para que de fato seja considerado um teatro queer, ele deve ir mais além, tratar das questões que afligem a comunidade LGBTQIAP+, como a violência doméstica e nas ruas, a discriminação no trabalho, no ambiente escolar, a marginalização das minorias sexuais, entre outras. O teatro enquanto espaço transformador não deveria abarcar essas discussões?

Augusto Boal (1980), dramaturgo e diretor teatral, que criou o Teatro do Oprimido, pensa que o teatro não é somente um espaço para fazer arte pela arte, sobre isso ele diz o seguinte: “Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação”¹³⁸.

Na contemporaneidade, é possível encontrar no teatro a liberdade para a transgressão das normas padrão da performance de gênero heteronormativa, há em muitos trabalhos a encenação de personagens com movimentos gestuais que configuram o oposto do que se espera de homens e mulheres, como uma mulher que não assume no seu dia a dia características femininas ou um homem exageradamente feminino. Há comportamentos que ironizam os

¹³⁷ Martins, 2010: p. 439.

¹³⁸ Augusto Boal, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. (São Paulo: Civilização Brasileira, 1980), p.126-7.

papéis de gênero dominantes com sarcasmo e também na estética. Nota-se o quanto a Teoria Queer influenciou para que estes artistas tivessem a liberdade de poder representar seus personagens, principalmente em questionar o modelo patriarcal.

Mesmo sendo poucas há peças de teatro e companhias teatrais que atendem as urgências da *queerização* no teatro como Fernando Benetti (2013)¹³⁹ sublinhou, dentre elas: *BR Trans*, *O Evangelho Segundo Jesus*, *Rainha do Céu*, *Fragmentos de Nós* e muitos espetáculos encenados pela companhia de teatro *Os Satyros*. A peça de teatro *Br Trans*¹⁴⁰ (2013), criada por Silvero Pereira aborda o universo das mulheres trans no estado do Ceará e em Porto Alegre e surgiu após anos de pesquisa do ator e diretor Silvero Pereira, por ele ter tido contato com mulheres trans e ter vivenciado a realidade cruel que elas estão inseridas. Marginalizadas pela sociedade, elas acabam indo para a prostituição e o crime por falta de oportunidades no mercado de trabalho e a não aceitação da família, sendo expulsas de casa, esquecidas pelos próprios familiares, sofrendo várias formas de violência, abusos e exploração. Ou seja, estão condenadas a vivenciar a face mais cruel de uma sociedade arraigada em valores patriarcais. Dessa forma, nota-se que há uma transposição dos traços patriarcais para os palcos, de modo que, sirva como uma espécie de transgredir as normas.

Para Rita Laura Segato, as violências para tudo que lembre o feminino nasce do patriarcado, ela explana que dentre os elementos que se encontram na estrutura da violência contra a mulher, estão:

Os contratos sociais do status quo do sistema patriarcal. Eles se relacionam e estão presentes na contemporaneidade desde a pré-história, mais especificamente com a implantação do patriarcado. Esse status quo do machismo e misoginia, baseia-se pela usurpação e eliminação do poder feminino. Dessa forma, se garante a regulação da submissão e domesticidade das mulheres¹⁴¹.

O que o espetáculo *BR Trans* faz é justamente contar narrativas de vida de uma minoria dentro da minoria da comunidade LGBTQIAP+, ou seja, o enfrentamento ao domínio patriarcal requer também mostrar a diversidade que há no espectro da sexualidade e as várias formas de exclusão social. Uma temática muito comum são peças teatrais que falam da “saída do armário”¹⁴², geralmente de homossexuais cristãos, brancos e de classe média que relatam a vida de casais homossexuais da pequena burguesia.

A peça teatral, *O Evangelho Segundo Jesus*, *Rainha do Céu*, do escritor escocês Jo Clifford, foi censurada no Brasil, porque o papel de Rainha Jesus foi interpretado por uma

¹³⁹ Benetti, 2013.

¹⁴⁰ José Carlos Lima Costa, ‘Espectáculo BR Trans: micropolíticas, performances e cartografias queer’, 2017.

¹⁴¹ Rita Laura Sagato, *Las estructuras elementares de la violencia* (Buenos Aires: Prometeo, 2003), p. 14.

¹⁴² Expressão para se referir a pessoas LGBTQIAP+ não assumidas.

mulher trans, a atriz Renata Carvalho. Muitos conservadores religiosos e autoridades políticas se mobilizaram para impedir a apresentação do espetáculo, pois nas suas opiniões, acham ultrajante Jesus Cristo ser representado por uma pessoa trans:

Durante sua fala, Mercury contou sobre as agressões e violências físicas e verbais sofridas por sua amiga Renata Carvalho. Carvalho é a atriz trans que protagoniza Rainha Jesus na versão brasileira da peça. Natalia Mallo, tradutora e diretora da peça, escolheu uma atriz trans para protagonizar Jesus. Na Escócia, é a própria Jo Clifford que protagoniza a Rainha Jesus. Renata Carvalho é uma atriz trans que sofreu rejeições sistemáticas por cerca de 20 anos do seu trabalho profissional. Sem opção, ela se prostituiu para sobreviver. Depois de protagonizar Rainha Jesus, Carvalho fundou o Coletivo T, um grupo que milita para melhores oportunidades para artistas trans e que pressiona diretores de televisão, filme e teatro a revisitar suas políticas trabalhistas para pessoas trans ¹⁴³.

Fragmentos de nós é um espetáculo que nasceu a partir das oficinas de teatro realizadas pela Universidade Federal de Uberlândia, sendo os alunos da graduação de Teatro da Universidade os condutores dessa experiência. O projeto se chama COMUFU (Comunidade Universidade Federal de Uberlândia), os temas das oficinas eram sobre gênero e sexualidade ¹⁴⁴.

A peça de teatro *Fragmentos de nós* faz refletir sobre as várias violências perpetradas na vida das pessoas oriundas de uma sociedade opressora que impõe apenas um modo de vida como modelo, o heteronormativo. Há uma cena que uma mulher vestida com roupas masculinas se despe, fica com os seios visíveis, um homem entra e a violenta sexualmente. Infere-se que a violência sexual e/ou física de um pai ou familiar masculino, não é uma violência paterna, doméstica, mas patriarcal.

O efeito das condições sociais do patriarcado sobre as mulheres, no domínio da vida sexual, teve enormes consequências, chegando a criar anomalias. Maravilharmo-nos perante os poderes da socialização, revelados na negação quase total do vasto potencial ligado à sexualidade feminina, sob o peso das restrições culturais da época de Engels (1). Paradoxalmente, por outro lado, enquanto o patriarcado procurava reduzir a mulher à condição de objecto sexual, esta não era encorajada a tirar proveito dessa sexualidade, que, na opinião geral, constituía o seu destino. Pelo contrário, faziam-na sofrer e envergonhar-se do seu sexo, enquanto por outro lado não lhe permitiam conhecer outra existência que não estivesse a ele ligada. Porque, através dos tempos, a maioria das mulheres foram deixadas num nível cultural comparável ao dos animais, sendo unicamente encarregadas de exercer funções de reprodução e de educação das crianças. Assim, a mulher devia conceber a sua sexualidade como um castigo, dentro de um tipo de vida que, com algumas excepções (2), e pondo de parte a maternidade, não a encorajava a aproveitar a sua vida sexual e a limitava a uma existência consagrada às tarefas ingratas e ao serviço doméstico ¹⁴⁵.

¹⁴³ Graham G. Mcgeoch 'E vos, quem dizeis que eu sou? A recepção do Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu no Brasil', 2019, p. 444 <<http://revista.faculdadeunida.com.br/>> [Acessado em 10 janeiro 2021].

¹⁴⁴ Gabriela Costa Araújo, 'Fragmentos de Nós: Gênero e Sexualidade em cena' Seminário Internacional Fazendo Gênero, Women's Worlds Congress (2017).

¹⁴⁵ Kate Millet, *Política Sexual* (Lisboa: Dom Quixote, 1970), p. 90.

Em *Fragments de Nós* tem outro exemplo que aborda a questão da identidade de gênero através da personagem drag-queen/travesti Vivian Lolita. Do início ao fim ela é questionada sobre sua identidade de gênero e tem um final trágico quando sofre violência física que provoca a sua morte.

Esses assuntos sobre identidades de gênero, sexuais, violências patriarcais, pontuados pelo espetáculo, indiscutivelmente, pode-se inferir que esta obra artística é sensível a Teoria Queer. Além disso, põe em evidência que as causas de ações violentas não encerram em si, mas nasceram embasadas em valores patriarcais, a supremacia masculina enquanto poder central. Kate Millet (1970) diz que a solução para o rompimento do patriarcado seria por meio de uma revolução sexual:

Em primeiro lugar, uma revolução sexual acabaria com a instituição patriarcal, abolindo tanto a ideologia da supremacia do macho como a tradição que a perpetua através do papel, condição e temperamento atribuídos a cada um dos dois sexos. Isto permitiria uma integração de subculturas sexuais, uma assimilação de ambos os lados da experiência humana até aqui excluídos da sociedade. Da mesma forma, seria conveniente reexaminar as características definidas como «masculinas » ou «femininas» e reconsiderar o seu valor no aspecto humano: a violência encorajada como manifestação de virilidade e a excessiva passividade definida como característica feminina, inúteis em ambos os sexos; a eficiência e o intelectualismo do temperamento «masculino» e a ternura e a consideração ligadas ao temperamento feminino, recomendáveis a ambos os sexos sem distinção. Parece improvável que tudo isto possa acontecer sem um efeito drástico sobre a família patriarcal. O desaparecimento do papel ligado ao sexo e a total independência económica da mulher destruiriam ao mesmo tempo a autoridade e a estrutura económica ¹⁴⁶.

A companhia de teatro *Os Satyros* possui uma agenda sobre gênero e sexualidade desde a sua fundação, com inúmeros espetáculos que dialogam com estes eixos temáticos, por exemplo a peça *Entrevista com Phedra*, em homenagem a artista que entrou na trupe e apresentou o universo trans para o grupo de teatro¹⁴⁷.

Os anos de 1990 podem ser de fato considerados os anos em que as peças teatrais com temáticas queer evoluíram conceitualmente, assim como esteticamente ao tratar assuntos referentes ao gênero e sexualidade. A companhia de teatro *Os Satyros*, como já foi dito anteriormente e o *Teatro Oficina*, com José Celso Martinez, foram um marco para a performance queer no panorama do teatro brasileiro, e permanecem até o momento atual. Além disso, a Teoria Queer começou a ocupar um espaço dentro do pensamento contemporâneo.

Jean Genet e Raul Cortez quem irão inaugurar o novo período, desta vez com a montagem de *As Boas*, com direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1991. Segundo Ruy Cortez, *As Boas* “era um choque”: O público comprava flores antes de

¹⁴⁶ Millet, 1970: p. 10.

¹⁴⁷ Vanessa Friço do Espírito Santo, ‘Corpo e Performance no Instagram da Companhia de Teatro Os Satyros’, 2016.

ir para o teatro e quando ele [Raul Cortez] entrava vinha aquela chuva, gritos, adoração. [...] Quando acabava o espetáculo, o teatro vinha abaixo. No mínimo, cinco minutos de aplausos compassados para aquela interpretação. Todos pareciam saber que estavam diante de um raro momento em suas vidas (Lícia, 2007, p. 239)¹⁴⁸.

A companhia teatral *Teatro Oficina*, apresentou para o público personagens como *Hamlet*, *Boca de Ouro* e *Baco*, sempre com viés bissexual, do qual foi e é uma característica peculiar do trabalho de Zé Celso. Além da nudez e o retorno às origens do teatro, também traz referência às orgias do deus do teatro e do vinho, Baco. Nas montagens de 1997 e 2016 de *Para Dar Um Fim no Juízo de Deus*, um texto de 1947, de Antonin Artaud, Zé Celso supera qualquer conceituação de performance queer, decolonizando o corpo por meio da palavra de Artaud, um gênio do teatro, que fundou o teatro da crueldade¹⁴⁹. Segue abaixo um enxerto de uma crítica sobre a peça feita pela Revista Cult (2015):

O grande poder de atração que a montagem irradia em direção ao espectador é sua pulsante e polimórfica corporeidade. As palavras de Artaud tomaram corpo no carne dos atores, precipitada, por sua vez, em puro verbo teatral. Após mostrar o parto do multiartista e intelectual francês, concebido como filho da tempestade, o Oficina entroniza Artaud-Marat (Pascoal da Conceição) em um vaso sanitário, de cujo cume ele fala – lendo o jornal do dia – sobre a América dos dominadores, beligerante e capitalista. O monólogo materializa o sêmen de um Artaud púbere, que remete à “prova do líquido seminal ou do esperma” a que os estudantes americanos se submetem “por causa de todas as guerras planetárias”, e acaba convertido na dejeção que o próprio intérprete expele diante de todos. É como se o Oficina precisasse blasfemar contra o teatro psicológico ou metafísico, fazendo uso das extremidades do corpo de seus atores, loucos que falam pelo pênis e pelo ânus, em detrimento (da mesma raiz de “detrito”) dos muitos discursos ajuizados e bem-pensantes que nos últimos tempos têm grassado por aí. Antes de deixar a cena, Artaud-Marat fala da América dos dominados, os índios que matam o sol para instalar no continente forjado pelo iluminismo francês o reino da noite negra. É o momento então do Xamã Tahahumara (Roderick Himeros) conduzir a dança do Tutuguri, um grande baile ao ar livre que destrói a cruz e tempera a ferradura do cavaleiro nu com sangue humano. Sangue este também produzido em cena pelo corpo do próprio ator. Já na primeira terça parte do espetáculo, então, nós, espectadores-bricoleurs, somos envolvidos pela máquina desejante que constitui a encenação. “O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados”, afirmam Deleuze e Guattari. Se, para os autores de *O anti-Édipo*, “Todo ‘objeto’ supõe a continuidade de um fluxo, e todo fluxo supõe a fragmentação do objeto”, Pra dar um fim no juízo reúne em cena três grandes máquinas-órgãos que interpretam as palavras de Artaud segundo seus próprios fluxos. Isso defeca, isso goza, isso sangra, eis a produção desejante que o restante do espetáculo haverá de consagrar¹⁵⁰.

O *Teatro Oficina*, de Zé Celso Martinez, foi e ainda é muito importante para libertação sexual, pois sempre em seus trabalhos há montagens ousadas que abordam assuntos polêmicos, como a nudez, a sexualidade, muitas vezes com cenas de sexo explícito, o hedonismo, o incesto,

¹⁴⁸ Martins, 2010: pp. 439-40.

¹⁴⁹ Welington Andrade, ‘Artaud e José Celso, dois momos heresiarcas’ *Revista Cult* (2015) <<https://revistacult.uol.com.br/>>. [Acessado em 10 janeiro 2021].

¹⁵⁰ Andrade, 2015.

relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo etc. Os espetáculos *Hamlet*, de 1993; *Bacantes*, em 1996 e *Santidade*, no ano de 2007, realizam o diálogo com o público sobre as questões LGBTQIAP+. Esta é a essência do *Teatro Oficina*, uma arte transgressora e de caráter queer. Atualmente, além da sede, no bairro Bela Vista, em São Paulo ser um espaço físico para as apresentações teatrais, eles fundaram a Universidade Antropófaga¹⁵¹:

é a prática de transmissão de conhecimento do Teatro Oficina, companhia inaugurada em 1958, com sede na periferia central do bairro do Bixiga, no centro de São Paulo. Dirigida por um antropófago – Zé Celso Martinez Corrêa –, tem como arte matriz o teatro; e seus espetáculos são uzynas de contracenação de muitas artes, muitas línguas, atuando na construção de peças que, com suas ações, situações e personagens, são canais de interpretação do tempo presente. Inspirada num antigo morador do Bixiga – o grande poeta modernista, pós-modernista e antropófago, Oswald de Andrade –, a Universidade tem como superobjetivo a formação não somente de atores para o teatro, cinema ou TV, mas atuadores na sociedade, nas zonas de conflito, áreas de risco, formados na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, que impedem nossa evolução democrática para a liberdade, incorporando o ensino com crianças, adultos, através de experiências artísticas, filosóficas, científicas, e mergulhando nos temas tabus, evitados pela educação de péssimo padrão de hoje (site da Universidade Antropófaga).

Ainda nesse período, no estado de Pernambuco, o espetáculo *Cinderela, a História que sua Mãe não Contou*, do teatro *Trupe do Barulho* estreou pela primeira vez. Eles se inspiraram no esquete cômico *Cinderela, a Bicha Borracheira*, escrito em 1985 por Henrique Celibi, ex-integrante do grupo de teatro Vivencial. Essa peça trouxe visibilidade para o ator Jeison Wallace nos meios de comunicação e no teatro pernambucano. “Essa aceitação midiática termina inserindo todo um universo marginal, associado à figura do travesti, no imaginário da indústria cultural recifense”, registra a Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. O que lhe garantiu um sucesso constante durante oito anos.

Em 2010, Christiane Torloni, faz a versão feminina da peça *O Lobo de Ray-Ban*, interpretado pelo ator Raul Cortez, no ano de 1987. Agora a atriz é a protagonista, a loba da narrativa. Isto é, a personagem da atriz apaixonou-se por uma jovem atriz, e, assim como o personagem de Raul Cortez na primeira montagem, ela é casada. Há uma inversão do triângulo amoroso vivenciado nos palcos nos finais dos anos de 1980. Lembrando que Christiane Torloni foi a atriz que interpretou a esposa do ator Raul Cortez, na primeira montagem. A história acabou criando uma obra à parte, um livro com muitas imagens das duas versões do espetáculo, *Do Lobo à Loba*, cujo lançamento foi em 2012, em Olinda, Pernambuco¹⁵².

¹⁵¹ Universidade Antropófaga, 2021.

¹⁵² Denise Mattar e Christiane Torloni, *Do lobo à loba* (Paris 6, 2012).

A relação amorosa entre duas mulheres é um assunto pouco recorrente no teatro, mas há algumas representações, como a adaptação citada acima. Há outro exemplo, a peça de teatro, *As sereias da Rive Gauche*, a cantora, escritora e ativista, Vange Leonel, adaptou o livro, para a dramaturgia teatral. A narrativa gira em torno de sete mulheres artistas e lésbicas na França dos anos de 1920, e possui citações de textos de Radclyffe Hall, Djuna Barnes e Natalie Barney¹⁵³.

Sobre a dramaturgia lésbica a produção ainda é bem menor, também muito restrita entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, mas pode ser encontradas algumas montagens, como: *Um Porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes (indicado ao Prêmio Shell 2002 de Melhor Texto); *Violeta Vita*, de Luiz Cabral; *Sapho de Lesbos*, de Ivan Cabral e Patrícia Aguilie; *Trilogia Lésbica* e *a Guerra de Stephen*, de Ronaldo Ventura e *Dilema*, de Kris Niklison¹⁵⁴.

No nordeste, há inúmeras produções sobre a temática queer de forma cômica, como: *Cinderela, uma estória que sua mãe não contou*, da Trupe do Barulho, uma montagem feita em Recife, Pernambuco. Na peça não há atrizes em cena, todas as personagens desde Cinderela, a madrasta, as irmãs até as fadas, são interpretadas por atores e mesmo o príncipe possui comportamento feminino¹⁵⁵.

A cidade de Salvador, na Bahia, se destaca pela obra *Avental todo Sujo de Ovo*, de Marcos Barbosa, relata a história do preconceito vivido por um jovem que abandona o lar por causa da lgbtfobia. A peça discute a tensão que há entre o conservadorismo, pautado no passado e o momento atual, ou seja, a discriminação é o tema central. Outros espetáculos também abordam a mesma temática, como: *Galeria Metrôpole* e *O Eclipse*, entre outras¹⁵⁶.

Nota-se que entre os anos de 2010 e 2020, houve um aumento da representatividade do queer no teatro, mais além disso, as peças de teatro retratam a realidade em que se encontra a população LGTBQIAP+ – a lgbtfobia, a exclusão social, as dificuldades e não foca somente em relações amorosas entre pessoas da mesma orientação sexual, o que era recorrente. É possível verificar essa mudança de paradigma em muitos espetáculos, como: *A Golondrina*¹⁵⁷, na peça o cenário é o ataque terrorista lgbtfóbico ao Bar Pulse, em Orlando, nos Estados Unidos, em 2016, aborda temas sobre o ódio, liberdade e aceitação; *Um Príncipe no Divã*¹⁵⁸ é um

¹⁵³ Grillo, 2019.

¹⁵⁴ Grillo, 2019.

¹⁵⁵ Martins, 2010.

¹⁵⁶ Martins, 2010.

¹⁵⁷ Rafael Leick, 'Peça de teatro 'A Golondrina' é soco no estômago necessário' *ViajaBi!*, 23 de abril de 2019 <<https://viajabr.com.br/peca-teatro-a-golondrina>> [Acessado em 11 janeiro 2021].

¹⁵⁸ Marcela Capobianco, 'Três peças de teatro em cartaz no Rio abordam temática LGBT' *Veja Rio*, 05 de fevereiro de 2020 <Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/>> [Acessado em 11 janeiro 2021].

monólogo que traz à tona a pergunta: por que galãs homossexuais não podem assumir a própria sexualidade? *E Tom na Fazenda*¹⁵⁹ é sobre um publicitário que viaja para ir ao funeral do namorado.

Em 2016, período em que o Brasil vivenciava um momento conturbado na política, com o golpe que retirou do poder a então presidenta da República Dilma Roussef, e dois anos após houve a eleição para a presidência do assumidamente lgbtfóbico, Jair Messias Bolsonaro, o que trouxe como consequência o veto de recursos públicos para produções artísticas com temática LGBTQIAP+. Ou seja, atualmente a tendência até o final do seu mandato é o empobrecimento das expressões artísticas.

3.1 O teatro queer em Portugal

A perseguição a comunidade LGBTQIAP+, em Portugal, tem registro histórico datado desde 1912, quando foi promulgada a primeira lei portuguesa que criminalizava os homossexuais. Mais posteriormente, em 1954, foi enquadrado no Código Penal, os atos homossexuais. Apenas na década de 1980, após a ditadura que praticar relações amorosas com pessoas do mesmo sexo deixa de ser crime¹⁶⁰.

Há muito tempo que a população LGBTQIAP+ portuguesa luta contra a lgbtfobia. O medo de serem perseguidos, humilhados em público e até presos direcionava as pessoas queer viverem uma vida dupla e se esconderem “no armário”¹⁶¹. Mas foi em meio a esta perseguição que nas décadas de 1960 e 1970 surgem os movimentos LGBTQIAP+, com o intuito de reivindicar pelos direitos civis das minorias sexuais. Mesmos os grupos que lutaram contra a Ditadura, dificilmente, eles pautavam os direitos das minorias. Ainda pós-25 de Abril apenas pessoas pertencentes as classes dominantes eram protegidas, pois eles poderiam viver uma vida não heteronormativa com uma certa liberdade, enquanto outras que não eram oriundos da elite sofriam perseguições, eram exploradas financeiramente e obrigadas a conceder favores sexuais à polícia¹⁶².

Então o movimento LGBTQIAP+ nasce justamente como forma de contestar toda a opressão sofrida. Os gays, as lésbicas, as pessoas trans e todos que de alguma forma não se

¹⁵⁹ Capobianco, 2020.

¹⁶⁰ São José Almeida, *Homossexuais no Estado Novo* (Lisboa: Sextante Editora, 2010).

¹⁶¹ Expressão que se refere a pessoas lgbtqiap+ que não são assumidas.

¹⁶² Raquel Afonso Louro, ‘Homossexualidade e resistência durante a ditadura portuguesa: estudos de caso’ (dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2018).

identificavam com a norma social imposta, ou seja, com a heteronormatividade, eram excluídos e marginalizados. Por isso, a urgência da criação de movimentos que combatiam o preconceito com base na orientação sexual e nas identidades de gênero. Em 1974, após a revolução de 25 de abril, Portugal avança no âmbito jurídico e político. Em 1986, com adesão de Portugal à União Europeia promoveu a possibilidade dos movimentos LGBTQIAP+ ocuparem os espaços públicos. Isto é, houve mais visibilidade na luta pelos direitos civis da comunidade. Todavia, após a revolução dos cravos, embora, tenha possibilitado as pessoas não heterossexuais de sonhar com a liberdade, não foi do modo que elas imaginaram.

É importante destacar que durante a ditadura do Estado Novo, ocorreram muitos protestos reivindicando os direitos civis para LGBTQIAP+, mas sem muito efeito. Durante esse período houve a primeira comemoração do Dia do Trabalhador, na cidade do Porto, na qual surge um cartaz “*Liberdade para os Homossexuais*”¹⁶³. No dia, 13 de maio do mesmo ano, o jornal Diário de Lisboa faz a publicação do “*Manifesto de Ação Homossexual Revolucionária*” (MAHR), sob o título “*Liberdade para as Minorias Sexuais*”, que tinha como objetivo lutar pela: “consciência política identificada com a esquerda revolucionária e apelava para a luta conjunta de todos os cidadãos contra a repressão sexual (...)”¹⁶⁴.

Contudo, a sociedade conservadora da época reagiu contra o Manifesto, o General Galvão de Melo, membro da Junta de Salvação, censura e persegue os artistas que lutavam por uma arte transgressora. Ele procurou os meios de comunicação e em entrevistas disse, que:

a ignóbil transcrição em jornais, que estão ao alcance de qualquer criança, do comunicado das prostitutas e dos homossexuais, numa demonstração de imoralidade sem precedentes em qualquer país em que a família e a moral existem ainda com valores ¹⁶⁵.

É somente a partir da década de 1990 que há a consolidação das associações que defendem os direitos civis para a comunidade LGBTQIAP+, em Portugal. Em 1995, surge a ILGA-PORUGAL, a associação LGBTQIAP+ mais antiga de Portugal, formada por ativistas vindos da luta contra a epidemia do HIV, e que até hoje combate à discriminação em base à orientação sexual e identidade de gênero. No entanto, a sua legalização ocorreu apenas em 1997 e nesse mesmo período houve a inauguração do Centro Comunitário Gay e Lésbico, local em que ocorre apresentações de peças teatrais com temática queer. Esse atraso no avanço de políticas públicas ocorreu, portanto, devido a solidez de valores arcaicos e conservadores ainda persistentes na sociedade portuguesa.

¹⁶³ (Pryde, 2010; Santos, 2002; 2005).

¹⁶⁴ Almeida, 2010.

¹⁶⁵ Almeida, 2010.

O teatro é usado pelos ativistas e artistas LGBTQIAP+ como uma espécie de espaço coletivo para a transgressão e contestação por direitos. Igualmente é por meio do teatro que há a necessidade de colocar em pauta a (des)construção de identidades de gêneros, através da performance e dos estudos acerca das drag queens que Judith Butler explana como referência para problematizar sobre o papel performático dos gêneros. Em vista disso, nota-se que as experimentações estéticas da teatralidade e da performance se encontram em consonância com a Teoria Queer e as questões vinculadas à sexualidade e ao gênero.

Esses movimentos artísticos junto com as minorias sexuais surgiram nos Estados Unidos e se expandiram para alguns países europeus, durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, consolidaram-se mais tarde nos anos de 1990.

Mas outros factores se conjugaram para a emergência de uma vanguarda teatral nas décadas referidas. Os novos espaços de representação, como os grandes armazéns semi-abandonados e as galerias de arte (loais privilegiados no estabelecimento da performance art), propõem uma nova dinâmica comunicativa e atraem públicos com um perfil diferenciado. Um conjunto significativo de criadores acaba assim por propor e/ou aderir a experiências tão diversas como o agit-prop, o teatro-ritual, o teatro-dança, o teatro antropológico ou o teatro terapêutico. Já em finais dos anos cinquenta, frequentemente no espaço das galerias de arte, criadores como Allan Kaprow, Jim Dine ou Claes Oldenburg apresentam happenings, nos quais o corpo surgia como parte integrante da instalação/objecto exposto. A dupla John Cage e Merce Cunningham desenvolve uma fusão entre concerto musical, dança e performance ¹⁶⁶.

No entanto, não há, entretanto, em Portugal uma tradição no campo das artes performativas que aborde a temática queer e/ou de gênero. O que ocorre são algumas apresentações e artistas que em determinado momento realizam trabalhos que questionam politicamente os valores sociais vigentes de forma pontual. João Ferreira (2005) explana um pouco sobre isso:

Em Portugal, talvez devido à inexistência de um forte sentido cívico, social, cultural ou de um associativismo político de grande expressão ou influência, parecem nunca terem sido criadas as condições necessárias para o estabelecimento de uma performance queer portuguesa, nem sequer de uma cultura da performance. E quando algo sucede não tem a força, a coerência e sentido de comunidade (política, social, artística) comparável às situações vividas noutros lugares. Existe, no entanto, um conjunto de actos isolados, de tentativas de inscrição e de percursos artísticos que merecem atenção¹⁶⁷.

Ocorreu em 1998, o espetáculo *O Ano do Pénis*, apresentado no Centro Comunitário Gay e Lésbico (um espaço cedido pela Câmara Municipal de Lisboa), que fica na cave da sede

¹⁶⁶ João M. Diniz Ferreira, 'Em busca de um devir performativo queer em Portugal' Sinais de cena 4 (2005), p. 18.

¹⁶⁷ Ferreira, 2005: p. 18.

da ILGA, com autoria e encenação do ator João Grosso. Mas segundo Ferreira (2005) foi apenas um ato isolado.

O espectáculo, colando textos de Derek Jarman, Camille Paglia, Edmund White, entre outros, revela o objetivo simultaneamente político e sexual da proposta performativa em causa. Como o próprio João Grosso explicitava em texto incluído no programa, intitulado “Um pénis duro & teso”, aquela performance pretendia ser mais do que um “comício-conferência” centrado na temática do pénis. E quem assistiu a este espectáculo sabe que o que aconteceu naquele tempo e naquele espaço foi, acima de tudo, um acto político. Apesar de a temática da sexualidade ser já recorrente nos últimos trinta anos, segundo o encenador/performer, verifica-se ainda uma falsa benevolência (mesmo no meio artístico, aparentemente mais tolerante), persistindo a hipocrisia. No mesmo texto, João Grosso estende a problemática ao próprio conceito queer: “Por que há-de haver um grupo restrito de gays ou de lésbicas, etc. e não se mistura tudo?”. Só “revelando o pénis” é que se poderia despoletar o confronto entre as culturas minoritárias e a chamada cultura *mainstream*. Num acto performativo isolado, João Grosso conseguiu resumir num só espectáculo alguns dos pressupostos principais da performance: o agit-prop, a política sexual e as pretensões comunitárias

¹⁶⁸.

Outros trabalhos também se destacam com o ator e diretor Luís Castro como é o caso de *MoçAmor* (*Mur, Ral e Elo*), realizado em 1999, e de uma releitura queer dos espetáculos *O Pecado de João Agonia*, de Antônio Marinheiro, da autoria do Bernardo Santareno, recuperados por Luís Castro, respectivamente em 1998 e 2002. Luís Castro vem traçando uma trajetória interessante no mundo da performance, pois em 2001 criou a associação Karnart, local onde realiza as suas experimentações estéticas ao cruzar as artes performativas e as artes plásticas, conceito do qual denomina como Perfinst. Nascido em 1961 na cidade de Nampula, Moçambique, a sua primeira licenciatura foi em Medicina Veterinária, em 1984. Posteriormente em 1990, fez o curso de Língua e Cultura Italianas, também foi aluno da Escola Superior de Teatro e Cinema, fez o curso de Teatro da Universidade Técnica, aulas regulares no Actor's Centre, em Londres e estudo de Canto Lírico¹⁶⁹.

Mónica Calle, atriz e diretora portuguesa nascida em 1966, sendo sua estreia com o espetáculo *A Virgem Doida*, de 1992, um monólogo que ela denomina como “monólogo-striptease”, também é uma artista que trata de assuntos pertinentes às temáticas queer. No palco Calle ao encenar despia-se e falava o texto *Virgem Doida*, do poeta francês Rimbaud. Foi nessa época que ela fundou o grupo de teatro *Casa Conveniente* e realizou durante dez anos várias peças teatrais, dentre elas: *Menina Júlia*, *Jogos de Noite* e *Os Dias que nos Dão*, de Luís Fonseca, e *Os Paraísos do Caminho Vazio de Rosa*, de Liksom. Sobre Mónica Calle, Ferreira (2005) diz que:

¹⁶⁸ Ferreira, 2005: p. 18.

¹⁶⁹ Ferreira, 2005.

Mónica Calle se tem revelado coerente na exploração e no questionamento da identidade e do género. O poder e as políticas sexuais são o tema subterrâneo de criações exemplares de Calle [...]. Em qualquer destes espetáculos, Mónica Calle faz da proximidade entre espectador e performers um elemento quase incómodo para ambas as partes, obrigando ambos a uma sobre-exposição mútua. Estes são alguns aspectos que permitem a análise das suas criações sob o prisma da performance queer¹⁷⁰.

Em 2016, Mónica Calle, apresentou o espetáculo *Quarto Escuro*¹⁷¹, na casa de banho, da discoteca Lux, do qual, faz uma imersão sobre a intimidade tanto física quanto emocional. No ano de 2019, ela realizou o espetáculo *Rosa Crucificação*¹⁷², seu ponto de partida foi a trilogia mítica de Henry Miller, que compõe *Sexus*, *Nexus* e *Plexus*. A sexualidade é a temática que cruza os textos de Miller com *Rosa Crucificação*. *Este é Meu Corpo* que reúne sete monólogos que Calle fez ao longo da sua carreira. A data prevista para a estreia seria no mês de maio de 2020, no Teatro São Luiz, no entanto, em decorrência da pandemia do vírus Covid-19, a apresentação precisou ser suspensa por tempo indeterminado. Acerca deste trabalho a atriz e diretora em entrevista ao Teatro São Luiz afirma que “*Este é Meu Corpo* é um título que ainda não sei se é uma afirmação ou uma pergunta.”¹⁷³

Este é o meu corpo. Entre a afirmação e a pergunta. Sim, este foi o meu corpo. Estes trabalhos a solo foram o meu corpo – o meu corpo físico, pessoal, artístico – ao longo de 28 anos. Mas também são um corpo coletivo, inscrito em diferentes circunstâncias e contextos, contextos sociais, políticos e artísticos, e podem contar também essa história. Acredito que a criação artística tem consequências na vida de todos nós, assim como acredito que as nossas ações pessoais têm essa mesma expressão. Acredito que o dever dos vivos é lembrar os mortos, tal como acredito que o dever da arte é dar voz a todos aqueles que não a têm. Acredito cada vez mais, de forma convicta e consciente, na ideia de Deus. E por isso acredito cada vez mais que o mais frágil, o mais perecível, o único e individual tem de ser protegido. Mas será ainda este o meu corpo? Não sei. E que corpo pode ser este que continua a procurar-se através do trabalho? Que corpo poderá vir a ser? É esta a razão primeira que me leva a unificar trabalhos que foram realizados fragmentadamente ao longo de 28 anos da minha vida: encontrar-me na relação com os outros, neste privilégio que é a criação artística e continuar a viver cheia de espanto¹⁷⁴.

Calle desde o início da sua carreira, ainda em 1992, desenvolve um trabalho em que coloca no centro das suas práticas teatrais temas vinculados à sexualidade, o sexo, a intimidade, faz do corpo sua expressão artística enquanto recurso erótico e político. Além disso, ela ao desnudar-se e desmascarar-se, igualmente, faz com que a espectadora e o espectador se

¹⁷⁰ Ferreira 2005: p. 19.

¹⁷¹ Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/monica-calle/>. Acessado em: 26 de junho de 2020.

¹⁷² Paulo Pimenta, ‘Rosa Crucificação’ Ipsilon, 26 janeiro 2019

<<https://www.publico.pt/2019/01/26/culturaipilon/>> [Acessado em: 26 junho 2020].

¹⁷³ Mônica Calle, 2020, p. 01.

¹⁷⁴ Mônica Calle, 2020, p. 01.

desnudem dos seus pudores, ela constrói uma conexão com o público que também permeia sua intimidade. É como se fosse um jogo de voyeurismo¹⁷⁵.

No ano de 1995, Fernanda Lapa, juntamente com outras mulheres em Portugal, fundaram a companhia de teatro *Escola de Mulheres*. O nome foi inspirado na peça de teatro de Molière “*L'école des femmes*”¹⁷⁶. O trabalho nasceu da necessidade de legitimar a voz das mulheres do teatro e emponderá-las no panorama do âmbito teatral, colocando-as em evidência para que suas presenças não sejam apagadas ao longo da história das artes performativas. A cronologia histórica mostra que desde o início da prática teatral foi negado às mulheres o direito de trabalhar em qualquer campo, principalmente no meio teatral, sendo que as personagens femininas eram homens quem interpretavam-nas. Nota-se que também mesmo depois de ter permitido a presença feminina no teatro, era permitido à mulher somente o papel de atriz e delegavam aos homens os cargos que necessitavam tomadas de decisões¹⁷⁷.

O que se pretendia durante a criação da companhia *Escola de Mulheres* era contribuir para a mudança de paradigma da estrutura de um teatro estruturalmente machista, o intuito era de fato alterar este quadro e consequentemente enriquecer as produções teatrais portuguesas. Por isso, visava-se privilegiar a criação e o trabalho feminino no teatro, além de promover uma nova dramaturgia de temática feminina e que empoderasse a mulher.

Estávamos fartas de esperar que os Homens de Teatro nos escolhessem para interpretar peças que não tínhamos escolhido, escritas por Homens que davam imagens idealizadas das Mulheres. Não tínhamos um quarto que fosse nosso! Quando alguma de nós encenava uma obra era quase por especial favor de um Director de Companhia e numa altura em que não lhe dava jeito encenar. A maior parte dos Teatros em Portugal (quase a totalidade) era dirigida por Homens, com elencos maioritariamente masculinos que interpretavam peças escritas por Homens. Ninguém se parecia incomodar com esse facto. Afinal, era assim há séculos. No entanto, após a Revolução de Abril, as Mulheres de Teatro lá estiveram na luta, integrando estruturas teatrais, exigindo apoios estatais, correndo o País de lés a lés em condições difíceis, lado a lado com os seus colegas Homens, mas sempre subalternas[...]. Tinham passado 21 anos, a jovem Democracia portuguesa parecia consolidada, mas nós, Mulheres de Teatro, continuávamos a depender das decisões dos nossos colegas Homens. Resolvemos dar um murro na mesa e dizer: Estamos aqui, temos voz e temos coisas para dizer. O Teatro fica mais pobre se não nos ouvirem, se não participarmos plenamente na vida Teatral portuguesa, se não tivermos acesso a todas as tarefas que uma equipa teatral comporta¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/01/24/culturaipsilon/noticia/monica-calle-publico-corpo>. Acessado em: 26 de junho de 2020.

¹⁷⁶ É uma peça de teatro que critica o casamento e o papel social da mulher que à época deveria ser submissa ao homem.

¹⁷⁷ Escola de Mulheres, *Quem somos*, 2021 <<http://www.escolademulheres.com/>> [Acessado em: 16 de maio de 2018].

¹⁷⁸ Fernanda Lapa, Catálogo 23 anos: Escola de Mulheres (2018), p. 08.

Além da importância para o questionamento da subalternidade da mulher no panorama teatral, a *Escola de Mulheres* igualmente traz à luz discussões sobre o queer. Em 1992, Fernanda Lapa, realizou a montagem da peça de teatro *Medeia é um Rapaz*, em que dois homens se vestem com roupas consideradas femininas. Em 2018, a companhia fez o *remake* deste espetáculo.

Este é um espectáculo sobre o Desejo. Ou, melhor, sobre o Desejo do Desejo. E sobre o Mito, também. O primeiro mito é o próprio Desejo. A tese é a substituição. São dois actores que fazem de homens que fazem de mulheres. Esta *Medeia* é, para nós, um cerimonial destruidor, um pesadelo da sociedade moderna acorrentada a fantasmas. Fantasmas que lutam risivelmente pelo Poder. Se a Senhora e a Serva são imagens de uma mesma realidade e ambas esperam Jasão e, na ambiguidade do travesti, se substituem, interpretando diferentes papéis, o Autor, Actores e Encenadora, num jogo de espelhos deformantes, tentam descobrir a sua própria imagem e esperam vê-la fugir num carro do Sol, depois de se terem vingado de Jasão, mas sabem de antemão que Jasão, tal como Godot, não existe e que o jogo não pode ter um fim feliz (enxerto retirado do site da cia Escola de Mulheres)¹⁷⁹.

Em 1997, o grupo de teatro *Escola de Mulheres*, trouxe em cena um texto de Caryl Churchill, do qual, coloca no centro questões, como lgbtfobia, racismo e colonialismo. A história é sobre uma aparente família tradicional. Clive é o patriarca da família, um homem cis heterossexual, branco e cristão, sua esposa Betty, submissa, mas é interpretada por um ator, pois ela é a idealização masculina de como uma mulher deveria ser, o filho do casal Edward, tem comportamento efeminado e é interpretado por uma atriz e o criado negro Joshua que é interpretado por um ator branco, justamente porque tentam impor-lhe que se comporte como um homem branco.

Estabelecendo um paralelismo entre a opressão colonial e a opressão sexual, Caryl Churchill faz com que Betty, a esposa submissa se atire literalmente ao melhor amigo do seu marido, Harry. Este, homossexual não assumido, tem relações com o criado preto e desperta em Edward, o filho de Clive, as suas pulsões homossexuais. Ellen, a governanta, revela que a sua devoção pela patroa não é uma questão contratual, mas de atracção erótica. Clive que, como não podia deixar de ser, tem uma relação secreta com Mrs. Saunders (a viúva independente), esforça-se por manter o mundo tal como quer continuar a vê-lo¹⁸⁰.

Na cena contemporânea há outros nomes que se destacam e realizam este diálogo entre o queer e o teatro português, dentre eles: *Teatro de Praga*, com Zululuzu e sob a égide *Deus queer, a bicha sonha, o show nasce*; André Muraças; Miguel Abreu; Bruno Cadinha, Odete, Miguel Bonneville, entre outros. Em 2015, o teatro municipal Maria Matos realizou, entre os meses de maio e junho, realizou várias atividades com a temática queer, embasando-se por meio

¹⁷⁹ Escola de Mulheres, 'Medeia é bom rapaz' *Escola de Mulheres* (2018)

<<http://www.escolademulheres.com/producoes-2/2018-2/>>. [Acessado em 10 j aneiro 2021].

¹⁸⁰ Lapa 2018: p. 26.

do livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*, da filósofa Judith Butler, trazendo-a, também, para ministrar uma palestra sobre o assunto¹⁸¹.

Este evento nomeado como *O ciclo temático Gender Trouble – performance, performatividade e política de gênero no Teatro*, apresentou uma programação de artes performativas, encontros, workshops, debates acerca do tema gênero e várias intervenções artísticas tanto nacionais quanto internacionais. Portanto, o teatro ainda é um espaço de resistência, embora ainda não seja totalmente caracterizado por elementos que categorizem de forma peculiar a *queerização*, como acentua o historiador Fernando Benetti, a performance queer existe, ou seja, o teatro queer persiste¹⁸².

¹⁸¹ Sezen Tonguz, 'Curadoria em Artes Performativas: O ciclo temático Gender Trouble - performance, performatividade e política de gênero no Teatro Municipal Maria Matos' (Relatório de Estágio de Mestrado em Comunicações e Artes, Universidade Nova de Lisboa, 2015).

¹⁸² Tonguz, 2015.

4. CAPÍTULO - CASOS DE ESTUDO

No início ao definir quais seriam os casos de estudo, já que a dissertação se encontrava na fase de pesquisa exploratória, durante as leituras enquanto se desenhava o trabalho o processo sobre *queerização* surgiu e essa forma de ler as produções acadêmicas sobre o queer tornou-se aplicável também para a análise das imagens queer. Isto dialogou com o método de escolha dos casos de estudo, pois o recorte das três produções artísticas despertou essa necessidade de investigar academicamente as performances de gênero na fotografia à luz da *queerização* destas imagens. Haja vista que ainda quando o tema era um embrião o que mais instigou foi tratar dessa temática de forma que o queer seja verbo e não um acessório no âmbito da pesquisa.

Dessa forma, o trabalho se consolidou e aliado ao *queerizar* às imagens o que corroborou para que o exame dos casos de estudo provocasse a problematização abordada pela Teoria Queer de que os gêneros são constituídos antes do ser através de atos performativos amestrados a partir do nascimento da pessoa e que subverter essas normas delibera involuntariamente a quem as transgridam o estigma de ser queer, ou seja, de ser esquisito, desviante e marginalizado. O papel da fotografia nessa transgressão é justamente desmistificar esses estereótipos e mostrar que a criatividade e a liberdade não precisam ser castradas e podem existir para questionar novos modos de vida, novas éticas, novas estéticas de existência etc.

As fotografias como objeto de estudo desta pesquisa fizeram com se problematizasse também sobre a sua função, além do que instigou para a compreensão dos desdobramentos ocasionados pelo cruzamento da imagem com a prática teatral. A fotografia dentro dessa relação como seria abordada? O que levou sobre a reflexão da multiplicidade dos eixos derivados entre as imagens fotográficas e a teatralidade, para Kossoy (2007) a fotografia possui um duplo testemunho:

por tudo aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor. Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho¹⁸³.

Conforme argumenta Barthes a fotografia antecipa à reflexão para quem se depara com uma imagem, diferente do texto que requer um esforço de decodificação para que uma palavra não seja apenas descritiva e suscite alguns questionamentos. Ele afirma, que: “Como a

¹⁸³ Kossoy, 2007: p. 52.

Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre *alguma coisa* que é representada) [...] ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico”¹⁸⁴.

Portanto, é possível inferir que historicamente a imagem possui esta função de auxiliar para a compreensão das relações estabelecidas na sociedade. Em uma fotografia pode-se notar como é a cultura de um determinado país, assim como Barthes disse sobre uma imagem fotográfica, que ela: “ensina-se como se vestem os russos (o que, no fim das contas, não sei): *noto* o grosso boné de um garoto, a gravata do outro, o pano da cabeça velha, o corte de cabelo de um adolescente...”¹⁸⁵.

Os três casos de estudo sob esta égide da fotografia como dispositivo para a (des)construção de identidades de gêneros e o processo de *queerização* das imagens analisadas permearam sobre questões importantes acerca da representação do queer. Há obras que ratificam estereótipos ao invés de transformar a arte em um território para tocar a espectadora e o espectador e deixá-los inquietos e questionarem seus próprios preconceitos. Ainda se encontra no meio artístico o conceito da arte que aborda esses temas como uma arte alternativa, mas por que alternativa e não simplesmente uma forma de expressão artística? Para que estas perguntas sejam compreendidas volta-se o olhar para o passado e percebe-se que foram muitos séculos em que o patriarcado se disseminou como um sistema político e arraigou-se nos costumes e valores sociais de toda humanidade.

O queer na fotografia, no teatro e na arte em geral esbarra com questões como a dificuldade em definir qual obra artística de fato pode representar uma arte queer, pois quando há representação da comunidade LGBTQIAP+, no campo artístico, muitas vezes, são homossexuais estereotipados e estigmatizados ou o que ocorre com muita frequência de representar apenas o homem gay, branco, cis e de classe média alta. Essa ocultação das pessoas queer diz muito sobre a invisibilidade de outras formas de representação relacionadas justamente a Teoria Queer que aborda à constituição de uma identidade fora da norma.

Esta pesquisa se propõe fazer uma análise das fotografias que são produtos de três obras das artes performativas, cada uma com sua linguagem peculiar. O fotolivro que resultou de fotos do acervo pessoal da fotógrafa Ana Farache feitas do grupo de teatro *Vivencial Diversiones*. A companhia através da sátira ironizava as instituições sociais, o sistema político vigente e os papéis sexuais. Como disse Antônio Cadengue: “Seus integrantes foram ao limite

¹⁸⁴ Barthes, 1984: p. 49.

¹⁸⁵ Barthes, 1984: p. 49.

de suas próprias vivências, de suas existências. Mas não como modelos, como paradigmas, a não ser para si mesmos e, mesmo assim, sempre se superando. Percebo ainda que havia muito de afirmativo, do aqui e agora, nesta transgressão”¹⁸⁶.

Bem como, a exposição fotográfica: *Gineceu Androceu* utiliza da linguagem teatral para a subversão de gênero, pois com as performances de gênero diante da câmera realizam o diálogo entre a fotografia e o teatro para problematizar o sistema binário de gênero. Os calendários eróticos: *Kings of the night* provocam uma reflexão política sobre a hegemonia masculina, com muito deboche e ironia põem em evidência a toxicidade das masculinidades dominantes. Nos espaços sociais considerados majoritariamente masculinos, a exemplo da oficina mecânica e da academia de lutas marciais, estão mulheres vestidas de homens, atuando como sujeitas dos seus desejos, quereres sexuais e eróticos. Os calendários consistem em utilizar elementos do universo masculino para o empoderamento feminino, assim como afirmou a atriz Rubia Romani, responsável pelo trabalho¹⁸⁷.

4.1 O feminino e o masculino em *Vivencial Diversiones*

Este tópico fará a análise das imagens do fotolivro *Vivencial: Imagens do afeto em tempos de ousadia*, da fotógrafa Ana Farache, que nasceu a partir do seu acervo pessoal (que conta com mais de 400 imagens), quando acompanhou e fotografou o grupo de teatro *Vivencial Diversiones*, entre os anos de 1979 e 1983, em Olinda e Recife. Ela fez esse trabalho, pois era amiga de um dos integrantes, conhecido como Pernalonga. É importante ressaltar que a análise das imagens foi feita a partir do olhar da pesquisadora, dos seus conhecimentos e bagagem cultural.

O lançamento do livro fotográfico foi em 2016, na Arte Plural Galeria. Ele foi publicado pela Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco, com patrocínio público dos recursos públicos do Funcultura/Governo de Pernambuco. A fotógrafa Renata Victor, coordenadora do curso de Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco, foi responsável pela curadoria.

Ainda o livro conta com o prefácio do escritor Jomard Muniz de Britto e da crítica de fotografia Simonetta Persichetti, também professora da Faculdade Cásper Líbero, na cidade de São Paulo. Há narrativas e depoimentos de ex-integrantes do grupo, sendo a obra um documento

¹⁸⁶ Antônio Cadengue, “Prefácio” in *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*, de Alexandre Figuerôa, Cláudio Bezerra e Stella Maris Saldanha (Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2011), p. 15.

¹⁸⁷ Entrevista cedida a Meg Macedo.

importante que preserva e resgata a memória e a história da companhia teatral *Vivencial Diversiones*. Ana Farache transcendeu o papel de fotógrafa, pois durante o período em que ela fotografou a trupe, era como se ela também fizesse parte do grupo, como cita Simonetta Persichetti:

Em suas fotografias não percebemos sua presença como se ela mesma fizesse parte da trupe que retratava, mas evidenciamos a proximidade que tinha com os atores, com suas histórias e de como eles se entregavam confiantemente ao seu olhar. Seus personagens não são apenas fotografados nos palcos, nos camarins, mas se misturam pelas ruas de Olinda, se metamorfoseiam com a paisagem¹⁸⁸.

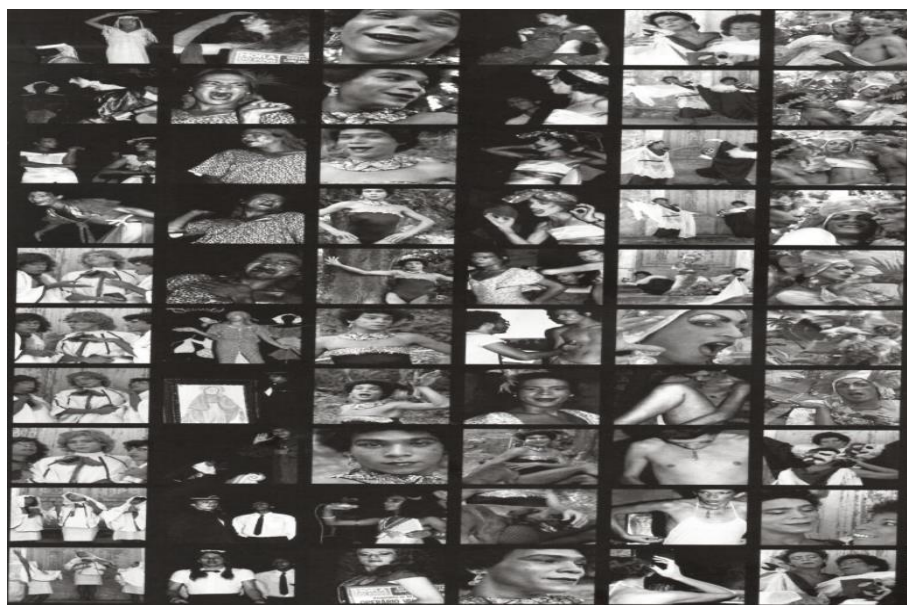


Figura 27 – Ana Farache, Sem Título, 2016¹⁸⁹

¹⁸⁸ Simonetta Persichetti, sem título, in *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*, de Ana Farache, p. 05. (Recife: Editora Massangana, 2016).

¹⁸⁹ Ana Farache, *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia* (Recife: Editora Massangana, 2016).



Figura 28 – Ana Farache, Pastoral culturil das meninas do Brasil, 2016¹⁹⁰

Ainda sobre o trabalho de Farache, Ana Persichetti diz:

Ao ver o trabalho que Ana Farache apresenta neste livro sobre o grupo teatral Vivencial de Olinda, que fotografou de 1979 a 1983, foram as imagens de Kleemann que me vieram à mente. Embora esteticamente antagonistas, ele é clássico, ela é irreverente, ele distante, ela presente, percebe-se nos dois fotógrafos a vontade de compartilhar uma experiência única de desvendar o que há por trás das máscaras. Usar o teatro como uma parábola de vida, do mundo real¹⁹¹.

Toda esta rebeldia da trupe e a subversão feita são realizadas de forma intuitiva, pois o *Vivencial Diversiones* não possuía a intenção de disputar os espaços institucionais do poder, ou seja, mudar a estrutura do poder hegemônico. As pessoas integrantes do grupo possuíam atitudes mais voltadas para o anarquismo, não no sentido político, mas no sentido de referência filosófica, sobre isso alguns autores descrevem que o caráter transgressor,

[...] da atuação do Vivencial pode ser intuído ainda como um ato de subversão (no sentido político do termo), pela insubordinação às normas sociais e culturais em vigor no teatro pernambucano diante do contexto político e moral do período; contudo, é necessário relativizar o alcance de sua ação subversiva, pois o grupo, por sua postura anárquica, nunca articulou um conjunto de ações planejadas com vistas a derrubar a ordem estabelecida. Pelo contrário, ao seu modo, ao mesmo tempo em que criticava e questionava os padrões de conduta da cena teatral, ele participou das articulações da classe teatral no Estado para criação de uma entidade que representasse os artistas cênicos e concorreu e usufruiu dos prêmios oferecidos pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Para o Vivencial, o que lhe interessava era o simples fato de, seguindo sua própria intuição, existir e romper com a cultura oficial para ter o direito à liberdade

¹⁹⁰ Farache, 2016.

¹⁹¹ Persichetti, sem título, in *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*, de Ana Farache, p. 05. (Recife: Editora Massangana, 2016).

de, como melhor lhe aprouvesse, “navegar na terceira margem do rio”, como diria Jomard Muniz de Britto¹⁹².

O grupo teatral *Vivencial Diversiones*, surgiu a partir da apresentação de peças teatrais realizadas pela pastoral da juventude, da Arquidiocese de Olinda e Recife, em Pernambuco, do ano de 1974. Pode até ser dicotômico uma companhia teatral abordar assuntos polêmicos no seio da Igreja Católica. Mesmo a trupe sendo vinculada ao catolicismo, cujo diretor do grupo, Guilherme Coelho, era da ordem dos monges beneditinos, ela foi considerada um teatro transgressor que usava a arte para realizar críticas a instituições sociais, até mesmo a Igreja Católica não escapou das sátiras do grupo de teatro.

No entanto, após apresentar o espetáculo *Vivencial I*, o enredo causou polêmica por abordar assuntos considerados tabus, como a homossexualidade, violência, droga, política, entre outros. Com isso, houve grande discordância entre os monges e as pessoas que participavam da companhia, o que ocasionou o rompimento entre o grupo de teatro e a Igreja Católica.

Não se pode falar de Vivencial sem lembrar da ARMA – Associação dos Rapazes e Moças do Amparo. Foi lá na ARMA que a semente brotou, protegida pelas seculares paredes da Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Foi exatamente para comemorar os dez anos do grupo que a peça Vivencial I foi montada em 25 de maio de 1974. Existia naquele grupo uma inquietude que abrigou e nutriu as nossas ideias libertinas e libertárias até pelo menos o dia da estreia. Depois disso todos nós percebemos que tinha acontecido a primeira ruptura. A partir dali a nossa permanência na ARMA tornou-se impossível. Tínhamos ido além do limite permitido. Começou aí a caminhada do Vivencial em busca do seu próprio caminho. De qualquer maneira mamamos no leite da fé cristã e descemos as ladeiras da acrópole em direção a planície alagada da Ilha do Maruim. Lá a nova morada foi erguida e os horizontes expandidos com a permissividade de quem vive nas periferias onde a felicidade é a prova dos nove¹⁹³.

Após essa ruptura, a trupe se consolidou, sendo nomeada de grupo de teatro *Vivencial Diversiones*. Eles fizeram muitas apresentações pelos teatros da cidade de Recife e começaram a atrair um público cativo de pessoas importantes do estado de Pernambuco, mas sempre com peças transgressoras e irreverentes, eles usavam do sarcasmo para apresentar esquetes com críticas ao moralismo da época e à Ditadura Militar. Porém, para a companhia não ser enquadrada na censura do regime, eles não cobravam ingressos, mas para garantir a sobrevivência financeira do grupo, o público fazia doações durante os espetáculos, além da venda dos programas das peças.

¹⁹² Alexandre Figuerôa, Cláudio Bezerra e Stella Maris Saldanha, *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial* (Recife: Fundação da Cultura Cidade de Recife, 2011), p. 128.

¹⁹³ Farache, 2016: p. 26.

Os integrantes do *Vivencial* eram chamados de “as vivecas”, um pseudônimo feminino, pois eles se vestiam de mulheres e interpretavam personagens femininas. Além de provocarem reflexões sobre gênero e sexualidade, ao criticarem o padrão hegemônico da heteronormatividade. Afora isso, é importante destacar que eles tinham uma consciência ecológica, pois os figurinos, o cenário e todo o material cênico eram produzidos a partir da reciclagem do lixo.

A partir dos recursos financeiros oriundos das verbas do Serviço Nacional de Teatro (STN), designadas para as peças *Sobrados e Mocambos*, em 1976, *Viúva, porém honesta*, em 1977 e *Repúblicas Independentes, Darling*, o grupo conseguiu comprar um terreno na zona do manguezal, da periferia da cidade de Olinda. Neste local, foi construído o Café Teatro Vivencial Diversiones, em 1979, que passou a ser um espaço cultural. Ele foi palco para outras peças do grupo e serviu como residência para seus membros¹⁹⁴.

O grupo *Vivencial Diversiones* fazia muito sucesso neste período, entretanto, as brigas entre as vivecas causaram desgastes e acarretaram o fim da trupe, nos anos de 1980, em pleno auge da companhia. Portanto, os integrantes do grupo se separaram e passaram a seguir carreiras solos, mas sempre mantendo a estética transgressora. O grupo foi certamente um marco no âmbito do panorama do teatro pernambucano e brasileiro.

As vivecas em suas características apresentavam no palco o masculino na feminilidade e o feminino na masculinidade, como muitos chamavam-nas à época, de um bando de “bichas” com trejeitos e roupas femininas, pois realizavam sátiras de uma sociedade hipócrita arraigada em valores patriarcais, cujo regime era autoritário e oriundo das autoridades militares.

¹⁹⁴ Mateus Melo dos Santos, ‘Bocas que beijam, bocas que falam: Grupo de Teatro Vivencial e masculinidade em Recife e Olinda (1974-1983)’ (dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, 2018).



Figura 29 – Ana Farache, Sem Título, 2016¹⁹⁵

A primeira imagem a ser analisada apresenta o ator Roberto de Lira França, conhecido como Pernalonga, encontrada na página 41 e produzida pela fotógrafa Ana Farache. Ao seu em torno não há como identificar se o ator se encontra no camarim, no palco, ou em algum outro local do teatro, mas se consegue reconhecer que não foi uma fotografia realizada durante a encenação teatral, mas que foi uma imagem construída. Suas mãos se tocam e o corpo do ator encontra-se inclinado para a fotógrafa. A luz da imagem é um pouco sombria, traduz um contraste entre a iluminação e a sombra, proporcionando mais brilho no rosto e no tórax do Pernalonga. O fundo é preto com um certo tom de cinza que desenha a sombra do ator, o que pode ter sido um efeito cromático efetuado pela fotógrafa.

É pertinente evidenciar que mesmo de forma amadora a estética do grupo era muito parecida com o tropicalismo¹⁹⁶ e o movimento contracultura¹⁹⁷. Segundo Alexandre Figueirôa, Cláudio Bezerra e Stella Maris Saldanha, o *Vivencial Diversiones*, à época acompanhou as tendências e os movimentos culturais no Brasil e manteve relações próximas com as vanguardas artísticas:

Nas palavras do escritor e cineasta Jomard Muniz de Britto, foi “maior explosão do tropicalismo no Nordeste”. Em suas peças, o grupo abordava de maneira ousada e irreverente as questões que inquietavam os seus jovens integrantes, sobretudo, as

¹⁹⁵ Farache, 2016: p. 41.

¹⁹⁶ Tropicalismo foi um movimento de estética da arte que surgiu no Brasil através da música e tem como seus principais integrantes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa.

¹⁹⁷ O movimento contracultura surgiu no final da década de 1960, questionando a cultura retrógrada e conservadora, sua finalidade é quebrar tabus e as normas sociais.

relativas à liberdade sexual, ao uso do corpo e ao homoerotismo (FIGUEIRÔA, 2011, p. 19).

O que, também, se nota nesta fotografia é a utilização de elementos considerados do universo feminino: o vestido, a maquiagem, os brincos, o acessório na cabeça etc. O seu figurino deixa visível os seus braços másculos que à primeira vista mostra que é uma parte anatômica mais masculina do que feminina (dentro da estética binária), e claramente sua posição corporal é “efeminada”¹⁹⁸ e/ou “afeminado”, que se refere quando o homem possui gestos não viris.

A estética das vivecas era muito parecida com o grupo de teatro *Dzi Croquettes*. Eles, igualmente, subvertiam as identidades ao questionar o sistema binário de gênero. Além disso, também, recorriam a ironia e ao sarcasmo para fazer críticas às instituições sociais. É possível ver essa transgressão de gênero nesta imagem, pois o ator, do mesmo modo causa esta fluidez entre os gêneros, pois a sua estética remete a feminilidade. Ademais sua expressão corporal é feminina apropriando-se de gestos que normalmente as mulheres desempenham em suas performatividades de gênero como mulher. Judith Butler (2003) problematiza acerca da performance do gênero feminino ao citar as drag queens como paródia da feminilidade, o que ratifica sua tese sobre a artificialidade dos gêneros:

Female Trouble é também o título do filme de John Waters estrelado por Divine, também herói/heróina de *Hairspray* — Éramos todos jovens, cuja personificação de mulheres sugere implicitamente que o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real. A performance dela/dele desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo — por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre gênero. Seria o drag uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria um “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?¹⁹⁹.

Entretanto, a filósofa destaca que mesmo as imitações de um determinado gênero têm como referência o gênero original e não questiona se esse gênero é de fato verdadeiro e natural. Por exemplo, as transformistas e as drag queens, usam gestos e roupas do universo feminino, mas em suas performances elas não propõem uma reflexão sobre seus próprios discursos, apenas imitam e repetem a linguagem binária dos gêneros. Ela afirma que em contextos de

¹⁹⁸ Embora seja correto usar tanto o termo efeminado quanto afeminado neste trabalho foi optado usar a palavra efeminado.

¹⁹⁹ Butler, 2003: pp. 8-9.

paródia a naturalidade dos sexos e gêneros são destacados como a construção performativa de um sexo original e verdadeiro²⁰⁰.



Figura 30 – Ana Farache, Sem Título, 2016²⁰¹

Na segunda imagem é representado o ator Henrique Celibi, em uma pose que encena a cantora luso-brasileira Carmen Miranda, encontrada na página 32 do fotolivro. É em um contexto repleto de simbolismo que esta imagem se depara. É importante ressaltar que a cantora Carmen Miranda era portuguesa e veio para o Brasil muito nova, juntamente com a sua família, aos nove anos de idade. Sendo de família humilde, precisou abandonar os estudos aos 16 anos para trabalhar.

Quando a cantora ingressou na carreira artística, o Brasil, ainda tentava fazer um projeto de eugeniação (embranquecimento das pessoas) da população brasileira, pois como o país foi um dos países da América Latina que mais trouxe pessoas negras da África para o trabalho escravo, maioritariamente a sociedade brasileira era composta por descendentes das pessoas negras escravizadas.

Então, boa parte da cultura brasileira teve influência africana, desde a comida a arte, inclusive o samba. Portanto, Carmen Miranda, representava a melhor opção para exportar a cultura do país, pois era uma mulher branca, de olhos claros, luso-brasileira, que cantava samba. Ela foi de certo modo um produto fabricado por um Brasil que à época queria embranquecer

²⁰⁰ Butler, 2003: p. 9.

²⁰¹ Farache, 2016: p. 32.

seu povo e pelos Estados Unidos, que tinha o intuito de fazer a política da boa vizinhança. O que Carmen Miranda fez durante aquele período é o que hoje é denominado como apropriação cultural. Mas não cabe aqui nesta análise fazer julgamentos sobre seu comportamento, mas trazer à luz, a discussão sobre os elementos que a constituíram, já que o ator da companhia teatral *Vivencial Diversiones*, a retratou nesta fotografia.

É comum atores que se vestem com trajes considerados do universo feminino representarem a “figura” feminina de forma exacerbada e, também, atuarem personagens femininas que tiveram papel crucial nas artes sendo vistas como divas, principalmente no teatro, no cinema e na música, como é o caso da Carmen Miranda.

Nota-se na fotografia o exagero desde a maquiagem a expressão corporal, percebe-se o que habitualmente uma drag queen em seu espetáculo realiza – a representação exagerada das mulheres. A maquiagem, sobretudo, pois a sombra que circunda os olhos do ator possui um diâmetro muito grande, feita justamente para apresentar um efeito exagerado, muito embora, a foto não saliente as cores, pois encontra-se em preto e branco. O fundo mostra uma porta desgastada, mas o figurino o sobrepõe, mesmo que a fotografia não saliente o colorido da sua composição e das vestimentas do ator é possível notar o brilho e os tons das cores sobrepostas à imagem.

Outro elemento importante que é visível na fotografia, é o figurino, ele é cheio de babados, o que de fato, faz alusão a Carmen Miranda, que usou as “tias” baianas como referência para compor as suas performances. A famosa música “*O que é que a baiana tem?*”, de Dorival Caymmi, justamente fala do vestuário e dos adornos exuberantes que compõem uma “baiana”:

O que é que a baiana tem?

Que é que a baiana tem?

Tem torço de seda, tem (Tem)

Tem brincos de ouro, tem (Tem)

Corrente de ouro, tem (Tem)

Tem pano da costa, tem (Tem)

Tem bata rendada, tem (Tem)

Pulseira de ouro, tem (Tem)

Tem saia engomada, tem (Tem)

Sandália enfeitada, tem (Tem)

Tem graça como ninguém
Como ela requebra bem



Figura 31 – Ana Farache, Filhos de Maria Sociedade, 2016 ²⁰²

Esta imagem da cantora Carmen Miranda representa uma personagem performada pelo ator, o que se faz inferir que a sexualidade e o gênero são uma ficção instituída pela binariedade de gênero. Assim como, torna-se notório que os gestos e a expressão corporal do ator são constituídos por atos performativos.

As vivecas nos oferecem interessantes reflexões, pois são homens vestidos com roupas de mulheres e interpretando personagens femininas, importante ressaltar que nessa fotografia sobressai os pelos do peito do ator, característica marcante do masculino. O que remete a alguns questionamentos: Será que o feminino pertence somente às mulheres? Homens, também, não podem ser femininos? E se homens fossem educados para desenvolver suas sensibilidades e o seu lado feminino, será que o mundo seria menos agressivo e selvagem? E as mulheres, não podem despertar o lado masculino, sem, no entanto, serem confundidas como “machonas”? Será que a masculinidade pertence somente aos homens? As mulheres do mesmo modo não sabem se defender dos perigos do mundo e viver como os homens?

O enquadramento desta imagem mostra os atores em plano panorâmico, o que destaca o espaço em que eles se encontram. Através da fotografia pode-se identificar que é um local

²⁰² Farache, 2016: p. 11.

repleto de plantas, como se fosse o jardim da residência do ator que se encontra entre os outros dois atores. A forma como foi montada a cena fotografada remete-se a representação de uma pessoa (mulher) inserida em uma classe social abastada – o jardim e o ator do meio caracterizado com vestimentas elegantes.

Além da expressão corporal que alude a uma performance da feminilidade desempenhada entre as mulheres com poder aquisitivo, os outros dois atores estão com figurinos que remetem aos povos indígenas. Ressalta-se que o Brasil foi um país colonizado, então a cultura da colonização ainda permanece arraigada na estrutura social da sociedade. Os índios eram vistos à época do Brasil colônia como seres inferiores e selvagens, imaginário popular que ainda permanece vivo na memória do povo brasileiro e de outros países.

É perceptível pela forma como os gestos e os corpos encontram-se nesta fotografia que há uma relação de vassalagem entre a mulher (essa mulher é conhecida como madame e/ou dondoca, são mulheres da classe média alta que, normalmente, não trabalham, passam o dia nos shoppings e em salões de beleza e tem seus funcionários domésticos como pessoas que nasceram para servi-las). É possível identificar essa relação, pois os dois atores que se encontram nos lados extremos do ator do meio, eles formam um arco com os braços para destacar a presença do outro ator, além de segurar a barra da vestimenta dele, o que denota em uma atitude servil e de subserviência.

Afora o figurino como já foi dito que remete aos povos indígenas e ao analisar o figurino da personagem feminina, é uma espécie de roupão de seda (tecido muito caro), o que faz alusão à riqueza e elegância, sua maquiagem, pois mesmo que não seja possível identificar as cores, nota-se uma maquiagem muito carregada e a peruca loira, normalmente, elas quando não são loiras naturais, costumam pintar seus cabelos de loiro. O que, também, permite ir para outro lugar de discussão – a estereotipização da beleza feminina, sempre branca e loira, o que faz com que a beleza afro-brasileira, mulheres negras e cabelos crespos, sejam vistas pelo prisma do não belo.

Ou seja, não somente a performance de gênero é uma criação fictícia, mas a beleza, igualmente, é resultado de um imaginário pré-determinado, principalmente no Ocidente, em que há ideia de quanto mais se aparenta com o colonizador, mais próximo do belo a pessoa se encontra. A beleza é fruto de um ideário eurocêntrico, sexista, machista e racista, também.

Há neste retrato símbolos que ao serem analisados nos levam há lugares que não se restringem a performance binária dos gêneros, por exemplo, os dois atores que atuam para enfatizar a personagem feminina, eles mostram seus corpos quase nus, o que é possível ver dois corpos másculos, embora, muito magros, mas com músculos salientes que são vinculados ao

universo masculino. Enquanto o ator do meio performa uma mulher que de tão feminina, se aproxima muito das performances de drag queens. Isto é, há um diálogo entre a feminilidade e a masculinidade, como se ambos coexistissem e convivessem, sem, no entanto, ter que limitar como, normalmente, a heterossexualidade compulsória faz, de que somente existe uma forma de performar do feminino e uma forma de performar do masculino. Nesta fotografia, essas várias maneiras conversam entre si e confundem-se, o que pode consequentemente inferir que a intencionalidade tanto da fotógrafa quanto dos atores tenha sido isso: O de causar confusão às espectadoras e aos espectadores.

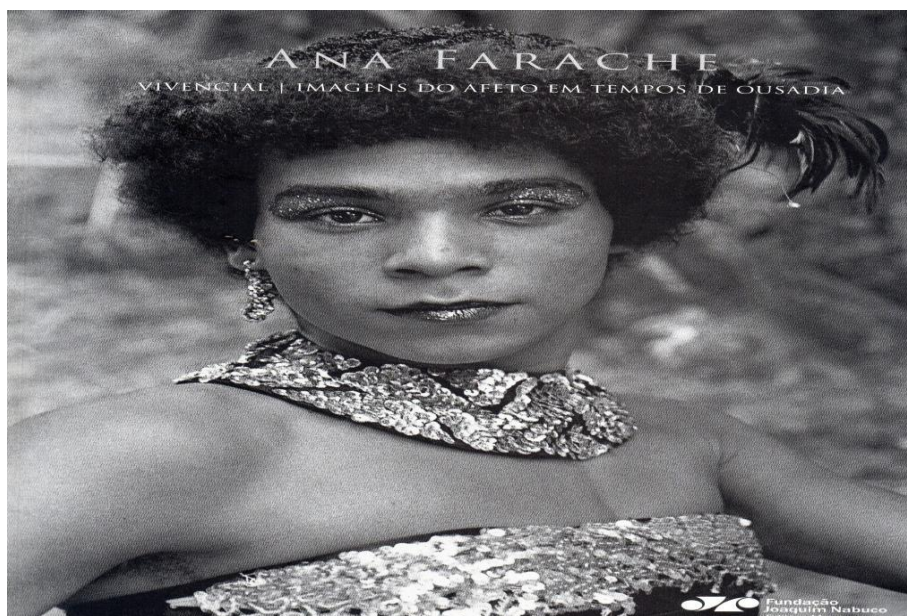


Figura 32 – Ana Farache. Capa do fotolivro, 2016²⁰³

Esta imagem é a capa do fotolivro, ela é parte de um ensaio realizado pela autora e por seu amigo íntimo, o ator Roberto França, conhecido como Pernalonga. Em 2017, a fotografia ganhou em 1º lugar, o Prêmio da Associação Brasileira das Editoras Universitárias - ABEU, na categoria capa. Segundo Farache, essa premiação foi o reconhecimento do trabalho que a Editora Massangana, da Fundação Joaquim Nabuco, de Recife, Pernambuco, presta ao país, como também é uma homenagem ao grupo de *teatro Vivencial Diversiones*, que com sua criatividade e transgressões, se destacou no teatro brasileiro da década de 1970²⁰⁴.

²⁰³ Farache, 2016.

²⁰⁴ Fundação Joaquim Nabuco, 'Editora Massangana vence prêmio ABEU com o livro 'Vivencial', de Ana Farache' *Imprensa* (2017) Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/>. [Acessado em: 15 de junho de 2020].

É perceptível o olhar sedutor de Pernalonga e da sensualidade feminina que ele tenta expressar na fotografia. O ator está usando uma vestimenta glamourosa, cheia de brilhos, a maquiagem também seguindo o mesmo padrão, a sombra dos seus olhos é visivelmente brilhosa, assim como o batom e o brinco. Em sua cabeça ele usa um acessório, um penache de plumas, o que passa a impressão de requinte e elegância. A luz desta imagem indica que ela foi feita com a iluminação natural sem retoques, mas o contraste evidencia o brilho do figurino, dos acessórios e da maquiagem.

A expressão corporal, embora, o plano utilizado pela fotógrafa Ana Farache, seja aproximado e que destaca a parte superior do peito acima, o que deixa seu rosto realçado, percebe-se a busca por se mostrar próximo do feminino. A sua face mesmo muito séria, detalha sua juventude, um rosto que transita entre o feminino e o masculino, pois se não estivesse maquiado, passaria por uma face de menino faceiro tanto quanto de menina faceira. Será que, mais uma vez, a intencionalidade do ator e da fotógrafa, foi fazer esse elo entre a feminilidade e a masculinidade?

É interessante ressaltar que à época quando se espalhou por Olinda e Recife que havia uma casa em que os atores “brincavam” com a sexualidade, imitavam divas e eram efeminados nos palcos, muitos homossexuais, transformistas, “travestis” e mulheres trans começaram a frequentar o local. Como disse Almir Guilhermino:

Cabeças? Das mais variadas. Existem hoje, no Vivencial, desde aquelas que lutam para fazer uma cirurgia que lhe dá o direito de ser mulher, até às que são femininas apenas no palco. Visão política do mundo? Têm sim. E o texto de abertura do show diz muito bem o que pensam de tudo: “Nós somos da oh posição. Mas da oh posição incômoda. Aliás, já foi incômodo ser da oposição neste país. Pois, a oposição no nosso país está tão oficial que já tem até generais na oposição. Mas, dentro desses contextos de direita quanto de esquerda, é bom frisar que para que a nossa esquerda tivesse uma posição mais feliz e coerente, deveria substituir essa esquerda velha, dogmática e agropastoril, por uma posição mais aberta e atualizada. Que compreendesse que o sonho é o projeto do prazer e que está nas origens das revoluções culturais. Que o direito de lutar pela felicidade até o fim é a única aventura que vale a pena a ser vivida”²⁰⁵.

Muito da estética das vivecas, consideradas as “bichas”, da periferia de Olinda e Recife, faz eco ao que a pesquisadora e autora Megg Oliveira diz a respeito desses espaços que o *Vivencial Diversiones* ocupou:

chamados pejorativamente de bichas por adotar um gestual e um vestuário que emergem de um universo considerado feminino, essa maneira de agir pode, ao mesmo tempo, significar a emancipação de um sujeito, mas também pode determinar seu confinamento²⁰⁶.

²⁰⁵ Farache, 2016: p. 50.

²⁰⁶ Megg Rayara Gomes de Oliveira, ‘O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação’, p. 97. Curitiba: Editora Primas, 2017.

Ainda ao aprofundar um pouco mais sobre a discussão a autora fala que:

Nesses espaços, a bicha feminilizada adquire certo respeito à medida que exhibe uma imagem que a distancia desse mesmo lugar, construída com o auxílio de acessórios que indicam certo poder econômico (ainda que não o tenha), como roupas de “marca”, perfumes caros, tratamento capilar que pode incluir alisamento ou colocação de apliques, além de adotar uma postura de convencimento de que pode transitar por espaços mais chics, ainda que isso não seja totalmente verdade. Esse gestual feminilizado é um marcador importante no sentido de explicitar os papéis sexuais que deseja desempenhar e também uma estratégia de sedução para conseguir parceiros em ambientes ditos heteros. Já “nos lugares gays a situação se inverte, sendo que a melhor estratégia seria controlar os gestos femininos e passar uma impressão mais masculina, tida como detentora de maior poder de atração”²⁰⁷.

O que também merece especial atenção é o fato de o grupo ter emergido em Pernambuco, considerado um dos estados mais machistas da região nordeste em que a imagem que se criou do homem nordestino é a do homem “cabra macho”, que significa a exacerbação da masculinidade, um homem rude, agressivo, austero e viril. E os homens da companhia questionavam este imaginário popular.

O *Vivencial Diversiones* quebrava paradigmas ao apresentar um modo de vida diferente que o homem podia usar salto alto, falar fino, se maquiar, dançar, desmunhecar etc. O que se via no palco eram novas possibilidades, pois o homem para ser homem não precisava cuspir no chão e ser “cabra macho”. O que também deve se ressaltar que os atores não apresentam somente personagens femininos, eles igualmente interpretavam personagens masculinos. Provocar o padrão hegemônico desta masculinidade produzia alguns desconfortos, pois o público até o mais moderno o rotulava apenas por um nome, o de bichas. Embora muitos deles fossem mesmo homossexuais, além de ter mulheres no grupo também, mas o que de fato eles buscavam – era tornar a existência masculina mais leve e mostrar que há várias formas de vida distintas do papel social e sexual do homem viril, seco e rude. Sobre estas reações de comportamento a pesquisadora e autora Megg Oliveira explana:

A bicha nasce do discurso. Antes mesmo de adquirirmos consciência do potencial repressivo que esse termo tenta impor, ele é lançado como um torpedo que tenta um aniquilamento. Um grito que ecoa do outro lado da rua ou no pátio da escola, um desenho tosco na parede de um banheiro público, uma pregação religiosa: Bicha! Quando se nomeia a bicha, “opera-se uma invocação, como um ritual no qual o que é tido apenas como espírito toma um lugar no chão concreto da experiência” (Jésio ZAMBONI, 2016, p. 67). A bicha também evoca um não lugar, mesmo que ela seja nomeada por alguém com muitas semelhanças – idade, raça, classe, cheiro, modo de falar, religião –, mas que se apoia nas normas cis heterossexuais para se impor, demarcar o centro e promover a margem como único espaço possível²⁰⁸.

²⁰⁷ Oliveira, 2017: pp. 97-8.

²⁰⁸ Oliveira, 2017: pp. 98-9.

Em 2016, após 40 anos do fim do grupo, alguns ex-integrantes do *Vivencial Diversiones*, voltaram em cena com o espetáculo *Cabaré Diversiones*. Eles também restauraram um casarão abandonado no Recife Antigo para fazer a nova sede da trupe, e nomearam o local de Espaço Vivencial. O térreo é o lugar em que há uma oficina de criação cênica, para produzir os figurinos e o cenário; o primeiro andar tem um palco para eles realizarem as apresentações dos espetáculos e no segundo andar são alguns quartos para receber artistas e grupos teatrais de fora da cidade e do estado pernambucano.

O Vivencial marcou a produção teatral dos anos 1970 pela ousadia e originalidade. Com suas performances transgressoras em plena ditadura, o grupo se rebelou contra os padrões conservadores da época. A fotógrafa Ana Farache viveu e registrou esse movimento de contracultura e resistência produzindo mais de 400 negativos de filmes Tri-X, da Kodak, revelados por ela no seu laboratório caseiro. Foi sobre esse trabalho da fotógrafa, jornalista, professora e doutora Ana Farache que me debrucei para selecionar as imagens que compõem este livro. Ana Farache é um nome plural em comunicação e escolheu a fotografia como ferramenta, impregnada de poesia, para contar a história de um tempo, retratando o afeto e o bom humor que caracterizavam o Vivencial. A delicadeza do seu olhar capturou imagens antológicas do grupo, entre os anos de 1979 e 1983. Contraste brilho, estouro dos grãos e a valorização da luz ambiente são características do trabalho da artista²⁰⁹.

Em 2013, houve a estreia do filme *Tatuagem* inspirado na história da companhia. *Vivencial Diversiones* foi um grupo necessário em uma época de repressão e censura, pois a criatividade da trupe foi muito mais além de fazer arte pela arte, questionou o papel político do feminino e masculino em uma sociedade conservadora, cujo regime político era uma Ditadura Militar.

4.2 Subversão de gênero na exposição fotográfica: *Gineceu Androceu*

A exposição fotográfica: *Gineceu Androceu* foi organizada pelo diretor e figurinista João Telmo, com direção artística assinada pelo seu grupo teatral *Nova Companhia*. Ele estudou Jornalismo na Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa e na Université Stendhal, possui, igualmente, o Curso Técnico de Realização para Televisão e Cinema pela Escola Técnica de Imagem e Comunicação. Ele também tem formação Master Of Arts em Performance Practices and Research pela Royal Central School of Speech and Drama, em Londres. A *Nova Companhia*, além das produções de espetáculos teatrais, tem como intuito realizar trabalhos que permitam o diálogo entre o teatro e as artes visuais, como é o caso de *Gineceu Androceu*.

²⁰⁹ Renata Victor, 'Curadoria' in *Vivencial: Imagens do afeto em tempos de ousadia*, de Ana Farache.

Ao adentrar a sala da exposição fotográfica: *Gineceu Androceu*, a espectadora e o espectador deparam-se com a carta manifesto da performance fotográfica de gênero:

“Não vejo problema em mulheres com pênis e homens com vagina. As pessoas podem ter quaisquer características primárias que tenham (sejam dadas ou adquiridas) e isso não implica necessariamente que gênero elas serão ou que desejam ser” (Judith Butler, tradução João Telmo).

*A exposição Gineceu Androceu, uma exposição fotográfica com a concepção e produção de João Telmo/Nova Companhia, inaugura no Museu Nacional do Teatro e da Dança no dia 27 de março, Dia Mundial do Teatro. Gineceu Androceu nasce de uma vontade de subverter a forma como apreendemos o gênero e de questionar a identidade e o corpo através da fotografia e da moda, com a parceria exclusiva de atores e designers nacionais. Partindo do conceito de performatividade de gênero, proposto por Judith Butler no livro *Gender Trouble* (1990), Gineceu Androceu pretende contrariar a conjuntura binária de gênero e revelar que a apresentação do sexo não é uma realidade imutável. Numa sociedade, segundo Butler, o gênero constrói-se, em vez de, naturalmente, surgir. Gineceu Androceu pretende revelar, através da teoria de Butler, que o gênero não se circunscreve somente à diferença biológica. É, inexoravelmente, uma via para uma leitura discursiva e identitária. Porque a feminilidade não pertence só às mulheres nem a masculinidade pertence só aos homens²¹⁰.*

A ideia do João Telmo, surgiu em 2014, o diretor e figurinista, com este trabalho pretende questionar o sistema binário de gênero e retratar por meio da fotografia a performance de gênero. As fotografias foram realizadas pelo fotógrafo Telmo Ferreira.

A exposição instiga questões sobre o que é feminino e o que é masculino, e com este viés cerca de vinte atrizes e atores, em Portugal, posaram para a performance, também contaram com a ajuda de onze designers de moda para a construção das personagens. Eles usaram roupas e acessórios dos sexos opostos aos seus biológicos. O primeiro trabalho foi exposto, em 2016, na ModaLisboa, e já foi exibido em outros lugares, como o Museu do Teatro e da Dança, em Lisboa, no ano de 2018. Sobre seu trabalho, Telmo ressalta que, “esta é uma temática atual. Somos todos pessoas, independentes da genitália. Somos apegados as ideias obsoletas do que é ser mulher e do que é ser homem. A exposição propõe inverter estes códigos”²¹¹.

As fotografias foram feitas de modo para que a espectadora e o espectador possam ir além das fronteiras entre o feminino e o masculino, contestar os conceitos limitadores sobre o que é ser uma mulher e o que é ser homem. Sobretudo, os atores quando se vestem com roupas de mulheres e personificam a feminilidade, assim como as atrizes que também se vestem com roupas de homens e incorporam elementos da masculinidade. O título da exposição fotográfica

²¹⁰ João Telmo. ‘Gineceu Androceu de João Telmo’, *Museu Nacional do Teatro e da Dança* (2019) <<http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/>>. [Acessado em: 14 de maio de 2019].

²¹¹ Alexandra Duque, ‘Quando olha para estas fotografias, vê um homem ou uma mulher?’ *Amor pela fotografia*, 02 janeiro 2017 <<https://www.amorpelafotografia.com.br/>> [Acessado em: 17 de maio de 2019].

foi justamente intencional, pois Gineceu Androceu é um sistema reprodutor de algumas flores, que tem o lado feminino (gineceu) e o lado masculino (androceu), simultaneamente, o que faz alusão a ideia da performance²¹².

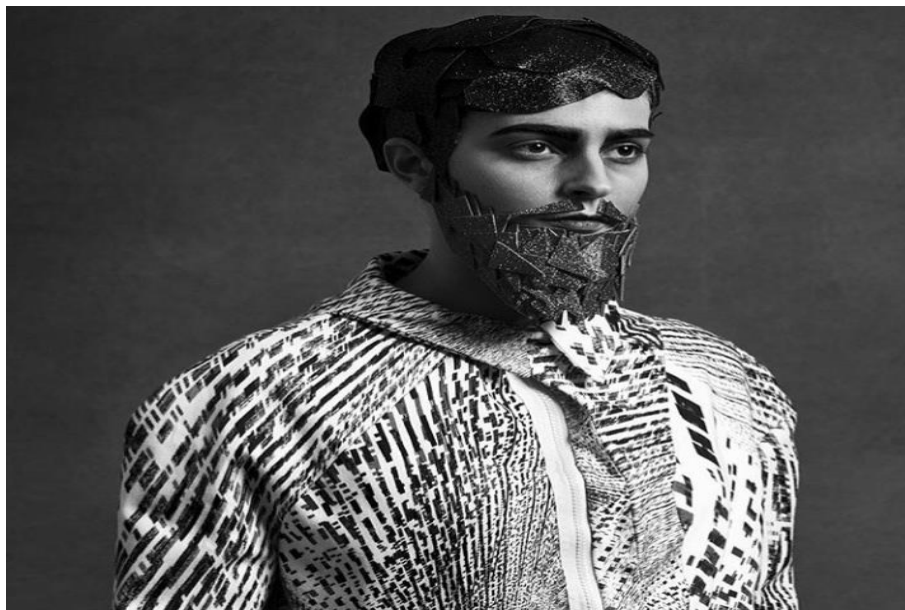


Figura 33 – Telmo Ferreira, Benedita Pereira, 2016²¹³

Esta imagem apresenta a atriz Benedita Pereira que se encontra vestida com roupas masculinas. Ao analisá-la se remete ao imaginário popular sobre a aparência física dos homens do teatro Renascentista e Elisabetano, a exemplo de Miguel Cervantes e William Shakespeare, assim como pode ser visto nas figuras abaixo:

²¹² Duque, 2017.

²¹³ Telmo Ferreira, *Benedita Pereira*, fotografia, 2016.



Figuras 34 e 35 - Miguel de Cervantes e William Shakespeare²¹⁴

Estas figuras acima estão representadas como forma de exemplificar como era a aparência dos homens na época do teatro Renascentista e Elisabetano. Mas não há registros históricos que confirmem de fato a veracidade dessas imagens, pois supostamente elas retratam Miguel de Cervantes e William Shakespeare, respectivamente. A história em torno do primeiro desenho relata que ela foi feita a partir de descrições do próprio autor. A segunda figura foi encontrada pelo pesquisador Stanley Wells, mas nunca foram comprovadas cientificamente que são realmente eles. No entanto, pode-se inferir que o diretor e figurinista, João Telmo, de forma

²¹⁴ Imagens retiradas do Google Imagens.

intencional ou não, inspirou-se em imagens como estas que fazem alusão ao período Renascentista.

A atriz que se encontra na fotografia acima expressa uma masculinidade muito delicada, o que se resgata uma parte da história da moda do qual no século XVII, os homens da nobreza tinham feições mais femininas, o belo era ter traços delicados, muito diferente do homem rude dos séculos XIX e XX. Muito parecido com o homem metrossexual do século XXI, dentro dos seus contextos históricos respectivos²¹⁵.

A barba, o bigode e o cabelo da atriz, notadamente fazem referência ao masculino, embora o material usado não seja possível identificá-lo, parece pequenos pedaços de borracha e pintados de cinza, mas pela análise da fotografia não há como ter certeza sobre isto. A sobrancelha aparenta ter sido pintada para ficar mais grossa, a sua fisionomia é séria e não expressa nenhum sentimento, o corpo sugere ser de um homem, claro que dentro do que se supõe o que é ser homem. Há uma frase muito comum que desde a primeira infância os meninos escutam é a seguinte: “homens não choram”. Em uma sociedade machista igualmente existe a masculinidade tóxica, em que os homens não podem chorar e muito menos expressar seus sentimentos, pois essas são características de “maricas”, ou seja, dos homossexuais, uma forma pejorativa de enxergar os homens. A postura da atriz traduz bem isto.

As vestimentas são também tipicamente masculinas, um casaco, com golas, muito fechado, assim como a personalidade do personagem, de cores neutras, como o branco e o preto. Nota-se que até o figurino é um pouco sem vida e austero. Esta imagem retrata uma neutralização de cores desde as roupas até os elementos cênicos que de fato trazem a leitura do imaginário do senso comum do que significa ser homem: sem cor, sem vida, sério e rígido.

O olhar igualmente revela tanto – seus olhos parecem avistar um nada sem fim, são melancólicos. Talvez o paradigma da masculinidade fria e intransigente representa um homem tão difícil de ser, inalcançável e esta ruptura feita na exposição permite alargar os horizontes para as inúmeras possibilidades do feminino e do masculino. Será que esta tristeza refletida no personagem está intrinsecamente vinculada com a restrição da liberdade do ser? Parafraseando o próprio Shakespeare que possa ter influenciado na construção dessa personagem: “Ser ou não ser: eis a questão?”

²¹⁵ HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas – a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

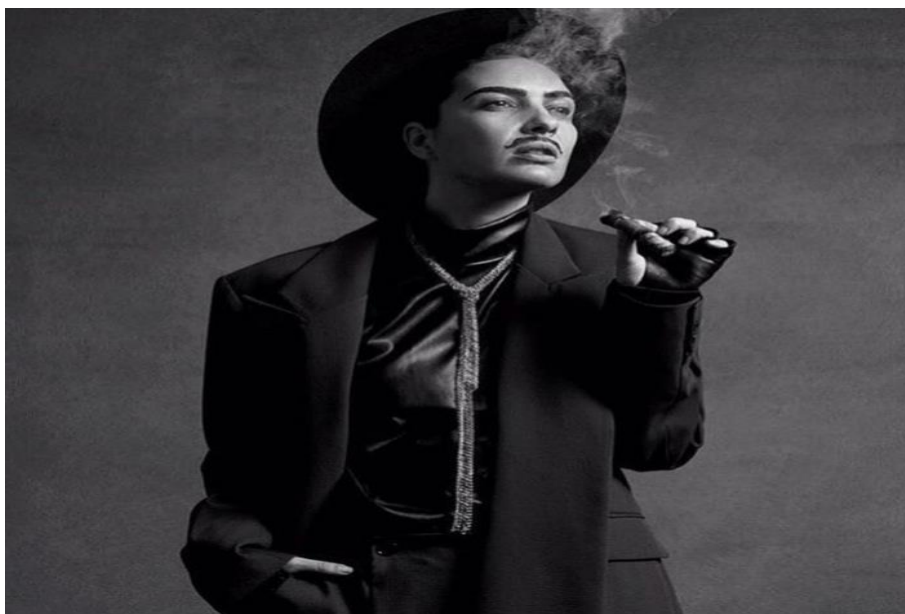


Figura 36 – Telmo Ferreira, Soraia Chaves, 2016²¹⁶

Percebe-se que o fotógrafo Telmo Ferreira aplica de forma recorrente a regra dos terços que consiste em dividir a imagem em três partes, tanto horizontais como verticais. Os quatro pontos de intersecção formados pela composição das três partes colocam em evidência o que o fotógrafo intenciona mostrar. Nesta fotografia, certamente, a atriz se torna o centro da imagem. O fundo preto assim como na foto anterior, ambas em preto e branco, a esta foi aplicada uma iluminação que acentua o brilho do lado esquerdo do rosto, escurecendo o lado direito, mas é possível ver os dois olhos.

A atriz desta imagem usa vestimentas masculinas que lembram a moda dos anos de 1930 e 1940 na Europa. Inspirados nos grupos de jazz, normalmente, formados por negros e imigrantes, os ternos zoot, caracterizado por suas lapelas largas, ombreiras, paletós longos, calças largas com cintura alta, e geralmente complementado com um chapéu. Na época, também devido a guerra foi preciso racionar tecidos, então os homens pararam de usar coletes por baixo dos paletós. O figurino da atriz é justamente um paletó longo, calça larga com cintura alta e um chapéu²¹⁷.

O que torna diferente são os acessórios, como a gravata, que não é bem uma gravata, é um cordão, que não é possível identificar o material usado e as luvas parecem meias calças

²¹⁶ Telmo Ferreira, *Soraia Chaves*, fotografia, 2016.

²¹⁷ Ivana Guilherme Simili e Maria Claudia Bonadio. *Histórias do vestir masculino: Narrativas de moda, beleza, elegância*. Maringá: EDUEM, 2017.

cortadas e colocadas nas mãos, um artefato que normalmente os homens não usam. Fora isso, o cabelo da atriz é curto como os homens apreciam, a maquiagem é masculina traduzida por um bigode e sobrancelhas grossas e ela fuma um charuto, um símbolo que representa a masculinidade.

A postura corporal retrata uma performance cênica do homem seguro, autoconfiante e viril, a postura é ereta, o ombro esquerdo um pouco mais alto que denota até uma certa sensualidade, a mão direita no bolso e esquerda segurando o charuto, geralmente é uma expressão típica (dentro dos padrões da heteronormatividade) de um corpo masculino. A cabeça inclinada para cima, assim como também o queixo, que demonstra confiança e autoestima elevada. Em uma sociedade alicerçada pelo patriarcado, os homens sempre ocuparam todos os espaços, o homem institucionalmente é considerado superior à mulher em todos os ambientes desde o político, o cultural, o social, o econômico etc.

Esta imagem retrata justamente a força, a resistência e a autoridade masculina. Além de ratificar a teoria de Butler (2003) que o gênero é uma construção social. Sobre as diferenças entre o feminino e o masculino, Kate Millett, em 1970, já fazia algumas considerações acerca como por exemplo:

[...] há a devastadora questão do princípio de identidade para com ela sujeitar pela ameaça os que se encontram sob o meu domínio. Os rapazes a quem virtualmente é apenas consentido um «eu», que é a sua masculinidade, são continuamente importunados com o perigo ou a acusação de perderem a sua «virilidade». O mesmo sistema psicossocial de coerção é também aplicado às raparigas. Assim, a cada membro de cada grupo é imposto, da mesma maneira uma difícil crise de identidade — ou seja, aquele que não consegue ser adequadamente masculino ou feminino, está em desacordo com a sua verdadeira natureza. E, dado que nascemos indubitavelmente como seres do gênero masculino ou feminino, imaginamos que perder a certeza da genérica identidade será como perder a própria existência; sendo esta identidade genérica a identidade que originalmente é concedida tanto às crianças como aos adultos ²¹⁸.

Nesta imagem claramente se percebe elementos do universo masculino que servem para dividir a sociedade com base na naturalização do sexo, em que a genitália determina a natureza das pessoas. Como pode ser observado na expressão corporal, a atriz performa representando autoconfiança, a cabeça erguida, a exibição do charuto etc. Esta performance revela sutilmente a hierarquização heteronormativa.

A dominação patriarcal encontra-se em todos os âmbitos e no inconsciente da sociedade que se manifesta de forma imperceptível, já que estas atitudes são consideradas normais e naturalizadas, ou seja, os homens são sempre representados como donos do poder e da

²¹⁸ Millett, 1970: pp. 254-5.

dominação. Para Butler (2003) há o pressuposto da “invocação performativa de um ‘antes’ não histórico torna-se a premissa básica a garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas, constituindo assim a legitimidade do contrato social”²¹⁹.

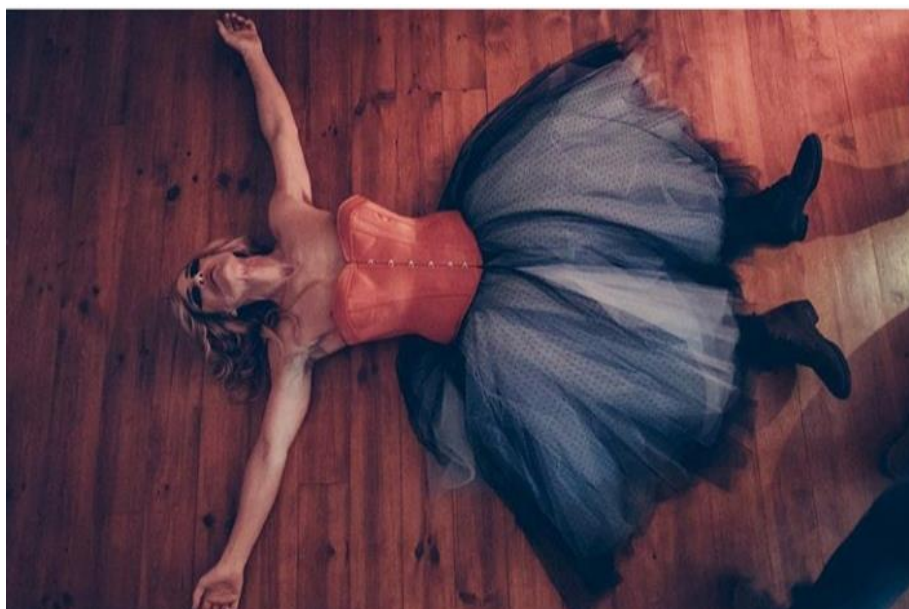


Figura 37 – André Dinis Carrilho, Paulo Pires, 2016²²⁰

Esta imagem pertence ao making-of realizado pelo fotógrafo André Dinis Carrilho, ele joga com as sombras, pois não se consegue identificar se a sombra é da imagem ou se é efeito ilusório. A partir do uso do ângulo da luz e/ou de manipulação da foto uma sombra modifica a estética de uma imagem. Mesmo embora a sombra não seja o centro desta fotografia, ela preenche os espaços em que o ator se encontra e contrasta com as cores pretas da foto, tornando-a mais sombria e misteriosa.

Vale identificar neste retrato que o ator está vestido com uma roupa de bailarina e traz uma dicotomia, pois também veste uma calça preta com sapatos masculinos. A parte superior da vestimenta é uma espécie de corpete cor de rosa claro, os botões parecem com pérolas, a parte inferior é uma saia com várias camadas de tecido. O ator encontra-se deitado no chão com os braços abertos, de olhos fechados, aparenta ser um corpo morto no chão, mas os braços abertos inspiram liberdade. Será que o indivíduo só é livre após a morte? A morte nos liberta para sermos quem somos? É uma imagem que revela um certo nível de tragicidade.

²¹⁹ Butler, 2003: p. 20.

²²⁰ André Dinis Carrilho, *Paulo Pires*, fotografia, 2016.

A maquiagem também é um pouco mórbida, sombra preta, sem batom ou o batom é da cor da pele, pois não se vê nenhuma pigmentação, igualmente o blush quase não se percebe, fora a sombra preta e um delineador preto que desenha os olhos não há outra evidência de um rosto maquiado. A fisionomia transparece um lado sombrio da personagem. A foto aparenta ter sido fotografada após um acidente de automóveis em que o corpo se encontra sem vida estirado ao chão. É linda e trágica ao mesmo tempo.

A morte pode representar do mesmo modo o não fim, mas uma transformação. Ela a princípio assusta, é visceral e impactante, mas, também, não simboliza perder a vida e sim, uma grande mudança (é preciso morrer para nascer o novo). É o final de um ciclo, sem reminiscências do passado. É colocar um fim ao passado e aprender a desaprender, haja vista que o ator nos traduz um ser mutante, isso talvez esteja presente nos pequenos detalhes, como a axila com pelos, a calça preta e longa, embaixo do vestido e o sapato masculino. Ou seja, é como se estivesse em transição entre as fronteiras da feminilidade e da masculinidade.

Esta imagem sugere tantas interpretações, esta morbidez e o corpo estático no chão leva a outros lugares, como a morte em vida, tratando-se que a/o sujeita(o) que difere da norma padrão da heteronormatividade permanece invisível durante a sua existência e esta invisibilidade é como se ele não existisse socialmente.

Mas partindo da interpretação mais positiva, um corpo estirado ao chão, livre como seus braços abertos, pode indicar renascimento. O corpo está expressando claramente que está de peito aberto, para o novo, que, embora, o desconhecido mesmo sendo incerto pode levar a liberdade. Ou seja, estes elementos cênicos induzem que tudo o que tornava a existência um fardo, que bloqueava toda espécie de vida, deve ser eliminado, para que não mais influencie ou imponha regras. É o ceifar dos valores patriarcais, para que a personagem renasça, como uma pessoa livre.



Figura 38 – André Dinis Carrilho, Diogo Amaral, 2016²²¹

Esta imagem também concerne ao making-of realizado pelo fotógrafo André Dinis Carrilho. Ela já se diferencia de todas as outras, pois ela realça as cores e o seu enquadramento faz uma provocação, pois há uma sobreposição de fundos e a sensação que transmite parece que são três quadros que disputam o olhar de quem observa a imagem. Sem falar que um fundo é branco translúcido, o outro é um marrom esfumado e o outro quadro tem no centro o ator. Há uma certa simetria do quadro dentro do quadro e das formas geométricas das vestimentas, da peruca e da barba do ator, transformando a composição da imagem em algo agradável de se olhar.

É importante ressaltar o figurino do ator que remete a moda masculina dos séculos XVII e XVIII, entre a nobreza, que consistia no uso de uma peruca com cachos, normalmente brancos na cabeça, além de uma maquiagem com pó muito branco no rosto. Também era tendência o exagero e a exuberância de artefatos, ou seja, os homens eram muito mais próximos das drag queens do que da performance da masculinidade atual. Como este estilo somente a nobreza usava era um símbolo de *status social* ²²².

Estas perucas são feitas a partir de crina de cavalo e são usadas desde o século XVIII, na Inglaterra. O que se pode inferir que as roupas sofrem muitas influências dos períodos históricos e da cultura da sociedade vigente. O ator nesta imagem encontra-se com uma peruca enorme de cachos grandes e loiros muito bem definidos. Há também pendurado na sua peruca

²²¹ André Dinis Carrilho, *Diogo Amaral*, fotografia, 2016.

²²² HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas – a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

um ramalhete de rosas e florezinhas, sua barba e bigode são feitos do mesmo material, o que faz com que quebre um pouco a ideia da masculinidade.

A maquiagem igualmente segue neste mesmo caminho, pois fornece uma delicadeza muito própria dentro do discurso padrão do que é considerado feminino. Olhos com sombras e delineador, a sobrancelha bem desenhada e um blush levemente rosa. Já a vestimenta retoma uma figura “não binária”, pois é um blazer aberto, que mostra seus pelos do peito, vale ressaltar que esta parte do corpo denota uma masculinidade viril, seus músculos definidos e pelos muito grossos, visivelmente de homens rudes. As cores do blazer são neutras, um branco com preto que facilmente pode transitar entre ambos os gêneros, embora ele tenha nas mãos luvas brancas com um pequeno detalhe preto, um adorno que normalmente somente as mulheres usem. Mais uma vez, o diretor brinca com a confluência dos gêneros, fazendo com que a espectadora e o espectador reflitam sobre os limites fronteiriços entre o feminino e o masculino.

A exposição fotográfica: *Gineceu Androceu*, encontra-se em uma época que se acredita que a humanidade estaria em outro grau elevado de evolução, o século XXI, assim como pensaram muitas(os) filósofas(os), intelectuais e artistas, a exemplo, dos *Dzi Croquettes* e as vivecas do grupo de teatro *Vivencial Diversiones*. No entanto, ainda se busca desconstruir estes estereótipos. Portanto, o que será daqui dez anos ou vinte anos, não é sabido, mas que este trabalho é necessário e urgente, principalmente em um mundo que exclui e mata a todas(os) e tudo que é diferente disto não há dúvidas.

No entanto, todas estas discussões sobre a performatividade de gêneros e as imagens analisadas, elucidam que desde o início da humanidade se moldou a sexualidade de acordo com os interesses políticos, sociais, econômicos etc. do período vigente. Antes mesmo de segregar os sexos o discurso formatado do que é socialmente aceito já existia, ou seja, o patriarcado está na base de todas as relações – o machismo, a misoginia, a lgbtfobia, a transfobia, entre outros problemas são todos estruturais. A dualidade dos gêneros, resulta de questões interrelacionadas que precisam ser problematizadas, já que se estes modelos hegemônicos permanecerem estáticos, além de serem produtores das desigualdades sociais. Haja vista que a sociedade é um conjunto de dispositivos que estão interligados, pessoas que não atendem aos padrões sociais dominantes são sistematicamente marginalizadas e invisibilizadas.

4.3 As masculinidades na performance drag king

A ideia de criar os calendários eróticos: *Kings of The Nigth* surgiu após a I Oficina de Drag King, em 2017, realizada pela atriz Rubia Romani que performa o drag king Rubão, ainda neste evento houve a primeira edição da festa *Kings of the nighth*, na cidade de Curitiba, região sul do Brasil. Rubia Romani sentiu a necessidade de comemorar um ano dos eventos promovidos sobre a arte drag king e dessa inquietação originou os calendários eróticos que já contam com duas edições. Mas o movimento existe desde 2014, quando a atriz Rubia Romani começou a fazer performances caracterizada do drag king Rubão e organizou o primeiro coletivo brasileiro de drag king²²³.

O coletivo *Kings of the night* foi criado quando a atriz Rubia Romani despertou em relação ao seu corpo. Certo dia, ela estava em um bar conversando com um amigo e o guardanapo caiu no chão, Rubia se abaixou para pegá-lo, seus gestos e expressões corporais foram automaticamente muito femininos e sensuais, o amigo em questão fez uma ironia acerca dessa forma dela portar-se. A partir desse momento ela passou a questionar sua forma de estar no mundo, o que, na verdade, o que até então ela considerava ser natural percebeu que não era bem assim, pois desde à infância a ensinaram a se comportar de um determinado modo. Mas isso fazia parte de um pacto já firmado com a sociedade, ou seja, Rubia notou que a mulher feminina, delicada e sensual pertencia a um roteiro social que a tinham dado assim que nasceu, não era sua essência como tentavam justificar, pertencia, portanto, a fatores externos²²⁴.

Ao passar a questionar criticamente os papéis sociais de gênero, a atriz se enveredou para a arte drag e começou a explorar o persona Rubão. Atualmente, seu drag king é conhecido em território nacional como o pai de todos os drag kings. A atriz Rubia Romani foi pioneira em inserir nas artes performativas do Brasil a performance de drag king.

A princípio Rubia começou a se vestir como homem e a usar bigodes para entender seu próprio corpo, então suas performances focaram mais no seu âmbito pessoal, pois ela se performava como Rubão para ir à padaria, ao supermercado, para as festas noturnas etc. Ao decorrer do tempo, ela sentiu a necessidade de transformar essa experiência em arte e começou a se apresentar em espaços que até então eram demarcados por homens que se performavam como drag queens e percebeu a lacuna da presença feminina nesses ambientes, ou seja, o ambiente LGBTQIAP+ não é isento do machismo estrutural²²⁵.

²²³ Informações coletadas através de entrevista e conversas no whatsapp com a atriz Rubia Romani.

²²⁴ Informações coletadas através de entrevista e conversas no whatsapp com a atriz Rubia Romani.

²²⁵ Informações coletadas através de entrevista e conversas no whatsapp com a atriz Rubia Romani.

Com essa inquietação quanto a exclusão compulsória das mulheres, ela passou a ocupar os espaços até então predominantemente masculinos e iniciou seu trabalho como drag king, em 2014, na cidade de Curitiba. Posteriormente, sentiu a indigência de levar essa arte para outras mulheres com o intuito de provocar reflexões sobre a masculinidade hegemônica e de iniciar um processo de empoderamento feminino, para isso, organizou as oficinas de drag kings.

Desde então há sete anos a atriz Rubia Romani vem realizando esse trabalho tão potente através das oficinas, das festas e da produção dos calendários eróticos: *Kings of the night* que retrata os espaços considerados signos da masculinidade como oficinas mecânicas, ringues de luta livre, etc., justamente para através do sarcasmo questionar uma sociedade formatada em conceitos vinculados ao sistema binário de gênero que define o que é feminino e o que é masculino, e se faz presente nos corpos.

Mas além disso, ela usa os símbolos pertencentes ao universo masculino, como a virilidade, a necessidade de portar-se como o sujeito dominante, a agressividade, entre outros, que acabam sendo tóxicos não somente para as mulheres que são oprimidas, mas para os próprios homens, pois são obrigados a se enquadrarem em um padrão e caso não se encaixem são severamente punidos por isso. Há pesquisas que confirmam que a duração da vida do homem é menor que a da mulher, já que eles para provarem que são “machos” viris, se colocam em situação de risco de morte, por exemplo, brigas em bares, acidentes automobilísticos (por dirigirem bêbados ou em alta velocidade), morrem muitas vezes por problemas cardíacos, pois não expressam suas emoções e isso se reverte em doenças físicas, o índice de suicídio é mais alto entre os homens. Portanto, a masculinidade tóxica não é somente prejudicial para a mulher, mas para os homens também²²⁶.

Então, as performances de drag kings realizadas pelo coletivo *Kings Of The Night*, tornam-se de grande importância, principalmente em uma sociedade de opressão das subjetividades dissidentes, trazer a discussão esses modelos de sexualidade presentes desde o início da formação das pessoas ainda ao utilizar a arte e o sarcasmo é primordial para subverter a erótica hegemônica do patriarcado.

Um aspecto relevante em relação as masculinidades é o que Virginie Despentes (2006) destaca em seu livro *The Theory King Kong*, que normalmente, na literatura acadêmica há muitos teóricos homens que se debruçam nos estudos sobre as mulheres, como por exemplo, pode ser citado Freud que elaborou o complexo de Édipo e classificou as doenças mentais entre

²²⁶ Felipe Peres do Vale, ‘Desconstruindo as masculinidades: uma análise do projeto nós’ (monografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019).

as mulheres como histeria, mas não é recorrente os homens falarem sobre as masculinidades, principalmente a masculinidade tóxica. O que suscita o questionamento que a escritora faz: “Será que os homens querem que as mulheres falem deles?”²²⁷.

Ao estudar a história da arte drag king verifica-se que inicialmente as mulheres se vestiam como os homens como uma forma de ter acesso ao que eles tinham: mercado de trabalho, liberdade de ir vir nos espaços públicos, frequentar a universidade, ir para a guerra, interpretar papéis teatrais etc. E isso data desde o século XIX, ao longo do tempo essa performance tornou-se arte tanto na fotografia, no teatro e na linguagem audiovisual.

A arte de drag king pode não responder essa inquietação da escritora Virginie Despentes, mas abre um espaço para se refletir e pensar sobre como se dá o papel social masculino, pois como pode ser visto nos calendários eróticos: *Kings of the night*, eles acessam os espaços vistos como da masculinidade dominante para retratá-los, mas não como celebração do masculino, mas como denúncia do caráter opressor que se localiza no contexto patriarcal.

²²⁷ Despentes, V. (2016). Teoria King Kong. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições.



Figura 39 – Danhara Facioli, *Sem Título*, 2019²²⁸

Esta imagem, por exemplo, retoma os signos de representação do modelo binário de gênero que determina como deve ser e se portar o homem. O ambiente desta fotografia configura-se como se impinge os códigos da masculinidade. É importante ressaltar que esses códigos não são pactos rituais visíveis e clarificados no âmbito social, são como Butler (2013) afirma que os atos performativos que são realizados com muita frequência tornam-se marcados no corpo e expressados de forma instantânea e automática. Nota-se também nesta imagem o contraste entre o preto e branco com a iluminação que intensifica a luz e o brilho do lado direito.

São nove drag kings em uma oficina mecânica, mesmo que a foto seja em cores preta e branca nota-se os símbolos vinculados a masculinidade hegemônica, a fotografia é da fotógrafa Danhara Facioli, capa do calendário erótico: *Kings of the night*, de 2019. Isto é, a primeira foto a ser visualizada, a fotógrafa ao captá-la direcionou o olhar da espectadora e do espectador para o centro do cenário que configura as poses dos drag kings. O drag king que se encontra no meio é o Rubão e a expressão corporal é justamente a que insinua o homem chamado na cultura brasileira de “macho alfa”, ou seja, que atua como o sujeito dominador e tem um papel superior na hierarquia do patriarcado, é o dono do espaço.

Esse homem se apresenta assim como lhe foi ensinado que é ele quem exerce o poder, portanto, ele senta-se de maneira que seu corpo ocupe todo o local. Em decorrência disso, suas pernas encontram-se completamente abertas, seus braços igualmente invadem o espaço que abstratamente é dos outros drag kings, mas ele o toma para si.

²²⁸ Danhara Facioli, *sem título*, fotografia, 2019, retirada do Calendário Kings Of The Night, 2019.

Há um drag king, na parte superior da foto, que sua perna esquerda se encontra dobrada em 90° graus, e sua mão esquerda segura o órgão genital, é muito comum os homens tocarem a genitália em ambientes públicos, de forma muito despudorada, sem tabu. Por que inconscientemente os homens agem assim? Por que as mulheres não têm esses atos? Ao pensar criticamente se de fato isso é um comportamento inerente aos homens, partindo do pressuposto que os símbolos falocêntricos encontram-se presentes em muitos ambientes. É muito comum verificá-los na arquitetura, como também, os desenhos do pênis são bastante vistos em pichações de murais, em monumentos, explicitamente em lugares públicos, bem como em banheiros coletivos.

O que leva ao gênero considerado masculino desenhar a sua genitália? Por que essa necessidade de a representar? Essas questões de certa forma podem passar despercebidas, mas quando esses recortes são feitos, principalmente quando se pensa que esses atos são recorrentes e não causam espanto, então torna-se inquietante entender o porquê de determinados comportamentos serem aceitos socialmente, enquanto outros são criminalizados.

Há outros signos que fazem parte do imaginário popular que intrinsecamente estão vinculados à masculinidade, como por exemplo, o chapéu encontrado em um dos drag kings. O que, também, pode ser analisado a sua postura que passa a sensação de autoridade, de quem sabe o que quer, os óculos escuros que ele usa e são vistos em mais dois drag kings, ratificam a ideia de força, porque de um certo modo leva a decodificação a um lugar de inacessibilidade. É como se esses acessórios fossem máscaras que representassem o distanciamento que se configuram em uma espécie de superioridade.

Ou seja, os óculos escuros os tornam inacessíveis, portanto, invulneráveis, até porque ao “homem de verdade” se impinge o papel de discreto e de segurança, se retirarem os óculos é como se a quem observa fosse dada a permissão de acessar as vulnerabilidades desses homens, tornando-os constrangidos diante do que precisam aparentar, então, é lhes dado um esconderijo para disfarçar suas fraquezas. Embora, os óculos escuros não sejam acessórios restritamente masculino, mas nesse contexto, eles são percebidos como as máscaras de encenações, assim como as máscaras do teatro italiano de *comédia dell'arte*, pois os sentidos que são produzidos ao ler essa imagem despertam um questionamento – Por qual razão em um ambiente fechado se usa óculos escuros?

Além disso, as expressões corporais dos drag kings impingem a esse retrato em que se presume ser um esconderijo das fraquezas masculinas, como se o corpo fosse um tapete do qual se esconde a poeira, nesse contexto a vulnerabilidade. Os braços cruzados de um deles passa a interpretação de inacessibilidade, o que se encontra sentado com um cigarro na mão direita

mostra-se presunçoso e o que está atrás dele seu queixo levemente inclinado para cima e para frente mostra uma certa segurança. São expressões que denotam que a masculinidade é determinada através da autoridade.

Afora isso, nota-se que a maioria possui barbas e bigodes, apenas um drag king não tem pelos na face, no entanto, ele usa um boné o que o difere dos outros e seu queixo encontra-se muito elevado o que transmite superioridade. A falta de barba e bigode pode ter sido intencional para demonstrar uma aura de garoto, mas sem deixar de mostrar-se viril até porque é materializado em sua expressão corporal uma certa arrogância, seu queixo e parte superior estão voltados para frente. Percebe-se que seus olhos e seu braço direito, também, encontram-se em uma posição que pode ser lida como uma pessoa que tem uma autoconfiança exacerbada.



Figura 40 – Danhara Facioli, Sem Título, 2019²²⁹

Nesta imagem é realizada uma representação da santa ceia, mas ao invés de 12 apóstolos são 9 e os drag kings não estão representados como Jesus e os apóstolos, mas lembram os integrantes da banda *Guns 'N' Roses*. Além das duas referências: A santa ceia e a banda *Guns N' Roses*, é perceptível o jogo com a sexualidade, em que o drag king Rubão morde um pedaço de comida junto com outro drag king. Além disso, as suas bocas encontram-se muito próximas como fossem se beijar, os olhares são de desejo um para o outro e o corpo de ambos se volta um para o outro.

²²⁹ Danhara Facioli, *sem título*, fotografia, 2019, retirada do “Calendário kings of the night”, 2019.

Um outro drag king de boné vermelho aparentemente tenta seduzir outro drag king. O que se percebe com essas encenações é que há a intencionalidade de brincar com a bissexualidade e a sexualidade. Todos estão caracterizados como “machos alfas”, mas parece que com isso se pretendeu mostrar o culto ao macho viril, os homens veneram tanto o que a masculinidade representa que eles seduzem uns aos outros e adoram-se.

Também, há uma linguagem subliminar quando tenta reproduzir a santa ceia e caracterizar os drag kings como uma banda de rock, o que se pode decodificar como uma forma de deboche que até na religião e na música, principalmente no gênero musical do rock há uma presença masculina exacerbada. O que também, pode-se inferir, que uma religião como a cristã organizada e feita por homens delegue códigos e regras morais para as mulheres, determinando como elas devem se comportar. Em relação a banda de rock o que se pode concluir que é uma maneira de denunciar o quanto o meio musical é um ambiente machista e predominantemente dominado por homens, além de letras de músicas que enaltecem aos homens e retratam as mulheres de forma machista e misógina.

O ambiente segue como cenário a temática do calendário erótico que é a oficina mecânica, o que já ratifica ser um ambiente extremamente machista. O drag king que se encontra no meio é nitidamente a caracterização do cantor Axl Rose da banda *Guns N' Roses*. Um cantor polêmico que já foi acusado de abusar fisicamente e sexualmente das mulheres das quais manteve relações amorosas e sexuais²³⁰. Então colocá-lo na posição que era de Jesus pode suscitar interpretações do quanto o mundo é dominado pelo homem cis, branco e da classe média alta e que a mulher é um ser subordinado a esse homem. Além de mostrar símbolos que sugerem que o cristianismo é machista e tem como centro justificáveis para manter este homem cis, branco e burguês no exercício do poder hegemônico, pois a igreja sempre colocou a mulher no lugar da demonização e da subalternidade.

Há dois drag kings na ponta do lado direito: Um vestido com um macacão de mecânico e com uma garrafa de cerveja na mão; o outro está com um boné, também segura uma garrafa de cerveja na mão. Os dois olham para o céu em uma posição corporal de adoração, como se estivessem agradecendo a alguma entidade religiosa. O que se caracteriza em uma espécie de sarcasmo, pois há uma insinuação sexual do drag king que usa boné com o que está a sua frente igualmente com o olhar de adoração para o céu. Isso pode se caracterizar em uma crítica e um escárnio as instituições religiosas, principalmente ao que tange à hipocrisia do cristianismo, do

²³⁰ Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-features/axl-rose-the-rolling-stone-interview-99204/>>. Acessado em: 10 de dezembro de 2020.

qual, há muitos religiosos envolvidos em escândalos sexuais, inclusive envolvendo pedofilia e as cervejas podem representar o vinho da santa ceia.

Há comidas em cima da mesa como símbolo do jantar, quase todos os drag kings bebem cerveja e comem pão, também uma alusão à santa ceia. O drag king na ponta do lado esquerdo, encontra-se vestido com um macacão, usa um chapéu considerado masculino pelo senso comum, possui barba, ele olha para a mesa, mas o seu olhar é de cobiça (um dos sete pecados capitais) pela comida. Se a espectadora e o espectador olharem muito rápido e sem atenção pensarão que seus olhares se direcionam para a barriga tanquinho do drag king Rubão, pode ser escárnio feito sobre três pecados capitais, a gula, a cobiça e a luxúria. Do lado do drag king caracterizado como o cantor Axl Rose há um drag king comendo pão, com a face levantada e com cara de mau. Ele tem barba e olha por cima como se estivesse encarando alguém e expressa corporalmente um jeito intimidador. Dentre as características dos homens estão essa arrogância e o jeito de mau, de quem quer mostrar que é o dono do espaço.

Portanto, percebe-se o intuito mordaz e quase cruel de todo sarcasmo e ironia encontrados nesta imagem, em que mostra claramente os signos do universo masculino. Ademais as mensagens subliminares sobre as instituições sociais, a exemplo, da religião, mais especificamente o cristianismo, com a representação da santa ceia.

Igualmente retrata o meio artístico, o da música, em especial o gênero musical *rock'roll*, como uma espécie de denúncia da masculinidade tóxica dos homens que a representam. Além do sarcasmo de colocar o cantor Axl Rose no lugar de Jesus Cristo, no meio da mesa de jantar, principalmente por tratar de um homem acusado de abusar mulheres, para mostrar a hierarquia opressora, misógina e machista da religião e da sociedade. Como disse Simone Beauvoir, no volume I do livro *O Segundo Sexo*: “O mundo pertencem aos homens”²³¹.

²³¹ Beauvoir 1980: p. 15.



Figura 41 – Mônica Lachman, Sem Título, 2020²³²

O plano de fundo é muito importante para a composição da fotografia, pois ele pode tanto sobrepôr ao assunto principal quanto evidenciá-lo, depende de como a(o) fotógrafa(o) vai fazer o enquadramento. Neste caso, a fotógrafa realçou as pessoas da imagem, ela aproximou mais a câmera dos drag kings e ao controlar a abertura da lente desfocou o fundo e enfatizou o tema principal da fotografia. Além disso, ela escureceu a foto e a partir do ângulo da iluminação evidenciou os drag kings e inseriu mais brilho em cada um deles.

Nesta imagem há mais drag kings ao todo são 12 e encontram-se em uma academia de artes marciais. A fotografia foi feita pela fotógrafa Mônica Lachman e extraída da segunda edição do “calendário erótico *“Kings of the night”*”, que se refere ao ano de 2020. O drag king Rubão encontra-se no centro em uma posição à frente dos outros drag kings, veste um macacão curto, muito usado pelos lutadores de luta livre, há luvas em suas mãos, medalhões no pescoço, muitas tatuagens no tórax e um bigode.

Visivelmente Rubão está em uma pose que demonstra altivez, força, violência e agressividade próprias dos lutadores de luta livre. Na face ele articula a boca em gestos que passam a ideia de desafiar e confrontar, como nesse caso é uma foto e não há outro concorrente, para que ele possa passar essa imagem de petulância e de autoconfiança. Quem absorverá esses estereótipos da masculinidade será a observadora e o observar que terão acesso a esta fotografia.

Essa expressão corporal do Rubão é encontrada em todos os outros drag kings, eles se mostram com uma aura arrogante, o que popularmente se conhece de machos valentões que

²³² Mônica Lachman, *sem título*, fotografia, 2019, retirada do Calendário *Kings of the night*, 2020.

chamam os adversários para a briga. O drag king que se encontra do lado esquerdo do Rubão, ele usa calções que normalmente é usado por lutadores de boxe, está sem camisa, há duas faixas em seus cotovelos o que faz alusão a quem de fato luta boxe, tem um cordão no seu pescoço, bigodes enormes que alcançam a parte superior dos peitos e usa óculos escuros. A posição de seu corpo é de agachado, com a perna esquerda levantada e a outra perna estendida no chão, suas mãos encontram-se fechadas o que alude um golpe de quem ameaça dá um soco.

Outro drag king que se encontra do lado direito está com calções, luvas de boxe como um lutador de boxe, a posição dos seus membros superiores é a famosa pose de um lutador que se prepara para dá socos no adversário. Ele usa boné vermelho e se encontra sem camisa o que dá para observar sua barriga bastante definida, seu rosto expressa uma sisudez, os olhos pressionados, as sobrancelhas estão próximas devido ao movimento de fora para dentro. Ele faz uma contração que comprime os olhos e aproximam as sobrancelhas, o que no senso comum é conhecida como “cara fechada”, de uma pessoa mau humorada.

Essas expressões corporais representam os homens que querem evidenciar a sua agressividade como se passassem a ideia de homens fortes e que ninguém pode com eles, pois eles têm força e são violentos, agressivos e perigosos. Claramente uma forma de mostrar os estereótipos masculinos que se apoiam na violência para a manutenção do *status quo* do patriarcado. Levando-se em consideração o alto índice de feminicídio, no Brasil, por exemplo, uma mulher é morta a cada duas horas. As pesquisadoras María Luisa Femenías e Paula Soza Rossi fazem uma reflexão muito propícia para essa questão da violência contra a mulher:

Violência contra as mulheres é um dos mecanismos sociais fundamentais através dos qual coloca a mulher em uma posição de subordinação em relação ao homem. As experiências dos sujeitos sociais com seus desejos, suas aspirações e seus interesses são projetados de forma violenta, haja vista que o sistema simbólico legitima essa violência e implementa dispositivos de reforço e controle. Com base em uma estrutura cultural e tecnológica sustentada por fatores de poder, que inclui a circulação de informações, é refletida a linguagem implícita e explícita dessa ordem simbólica que opera como ponto de fechamento e, ao mesmo tempo, de abertura crítica para novos espaços de significado e reconhecimento. Isso pode ser entendido ao longo das linhas de Zygmunt Bauman, que afirma que “o que identifica a sociologia e dá sua característica distintiva é o hábito de considerar as ações humanas como elementos de elaborações mais amplas, isto é, de um arranjo não aleatório dos atores, que estão presos em uma rede de dependência mútua. “Neste contexto, “... os sociólogos se perguntariam quais são as consequências que essa interdependência teria para o comportamento real e possível de atores humanos”²³³.

Há drag kings que se percebe representarem diferentes tipos de lutas das artes marciais, como por exemplo, o drag king com o uniforme do karatê, ele tem também uma faixa azul que é vinculada a um nível do karatê muito próximo do último nível que é a faixa preta. Sua posição

²³³ María Luisa Femenías e Paula Soza Rossi, ‘Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres’, 2009, p. 02.

do corpo é de quem se mostra imponente, suas mãos se encontram na cintura, o quimono está aberto, mostrando seu corpo másculo, barriga bem definida, ele tem barba. Como falado anteriormente seu rosto encontra-se em conformidade com a postura corporal, pois ele olha de cima com uma certa arrogância.

Ao lado esquerdo junto ao drag king que foi descrito no parágrafo há outro drag king, muito baixo e com um estilo muito punk e dark, o que se aproxima de quem pratica sadomasoquismo. Ele usa um colete preto e os acessórios levemente dourados, como as correntes que segura em cada uma das mãos e uma que se encontra no pescoço, embora as roupas e esses adornos demonstrem confusamente qual o tipo de luta ele pratica, mas pode-se inferir que seja vale tudo. E do seu lado direito há um drag king com um macacão, não é possível definir o tipo de luta que ele faz, mas é uma roupa esportista, um tipo de macacão muito usado por pilotos de corrida. Além disso, ele possui mais pelos no tórax e tem um bigodinho estilo ao de Hitler. Todos os outros drag kings encontram-se com vestuários de lutadores de boxe.

Há um drag king da ponta do lado direito que veste blusa, short e um roupão, além de óculos escuros, junto com ele apenas outro drag king do lado esquerdo usa blusa também, enquanto todos os outros exibem a parte superior do corpo. Há um drag king do lado direito perto do Rubão que é diferente de todos os outros, pois ele usa cueca e meias até o joelho, pelos no tórax e uma tatuagem no braço esquerdo.

O ambiente é considerado do universo masculino, é em um ringue de academia de lutas de artes marciais, há bandeira do Brasil, dos Estados Unidos e da Califórnia, além de objetos usados para treinos de lutas. A fotografia é em colorido, mas o local encontra-se um pouco escuro, uma forma de mostrar a sisudez, arrogância e seriedade do mundo masculino. Todos os signos aludem a uma masculinidade exacerbada, aquela masculinidade que o macho é agressivo, violento e bruto.

Embora não haja lacunas de suavidade, desde o cenário, os figurinos e poses que se configuram em uma encenação que mostra claramente o estereótipo do homem que marca seu espaço através da sua “testosterona”, ou seja, da sua rudez e “macheza”. É preciso ressaltar o tom de deboche nas performances, como se fosse uma paródia da violência, muito comum no cinema e na televisão, vide os filmes de lutas e sobre o faroeste.

É um mundo violento, com muito sangue, que ganha quem é o mais forte e agressivo, tipicamente o imaginário comum de manutenção dos códigos e regras sociais do patriarcado, através da violência, como o ditado popular diz: “Manda quem pode e obedece quem tem juízo”. Foi justamente desse estereótipo que se criou o imaginário de “viadinho”, pois o homem que não mostra essa agressividade é considerado homossexual, “mariquinhas”, “mulherzinha”,

entre outros adjetivos com teor pejorativo. Ou seja, há dois lados dessa narrativa – o homem que se enquadra nesse padrão é o leão da selva que mantém seu *status quo* na sociedade, mas o que não se encaixa e foge desse padrão recebe punições severas por isso, ou é discriminado por ser considerado gay e/ou sofre a barreira social de ser excluído desse grupo.

A violência também é um grande problema envolvendo a justiça de gênero, problema que não se encaixa facilmente nas categorias “material” ou de “reconhecimento” – embora esteja ligada a ambos. A violência é uma prática de inclusão social, numa ação que ou destrói ou danifica corpos. Tais práticas são estruturadas socialmente e em grande medida são geradas pela própria dinâmica social.

Em relação à violência de gênero que Raewyn Connel (2014) sublinha que a educação familiar dentro da sociedade heteronormativa ensina aos meninos a serem mais violentos e agressivos, por isso, é incentivado que eles pratiquem esportes como artes marciais. Esta violência amestrada funciona como um dispositivo da manutenção do *status quo* do patriarcado. Até alguns anos atrás muitas violências eram acometidas às mulheres dentro das suas próprias residências, como a violência doméstica, o estupro à vulneráveis, o feminicídio etc., No entanto, por meio de muitas lutas do movimento feminista, essas violências deixaram de ser ocultadas e atualmente são denunciadas e tratadas como crimes. Sobre essas práticas que perfazem os cotidianos de muitas mulheres, Connel, diz que:

Uma verdade que se aplica às práticas rotineiras, antes socialmente invisíveis, de violência doméstica e abuso sexual dentro da família, como Heleieth Saffioti (2004) deixa claro. São igualmente verdadeiras as impressionantes concentrações de violência baseada no gênero, como os feminicídios de Ciudad Juárez (Cruz, 2013), ou a Partilha da violência na Índia, envolvendo estupros em massa e sequestros de mulheres hindus ou muçulmanas ²³⁴.

²³⁴ Connel, 2014: p. 16.



Figura 42 – Danhara Facioli, Sem Título, 2020²³⁵

Já nesta imagem o plano de fundo sujo, desordenado, com uma mulher de top e calcinha e com uma placa escrita UFC, foi intencional para mostrar o mundo caótico da masculinidade, mas vale ressaltar que mesmo o fundo possuindo essas características ele não se sobrepõe aos drag kings. Certamente esses artifícios ratificam a simbologia em torno do universo masculino caracterizado pela violência, pois há dois drag kings em uma encenação de uma luta de boxe. O drag king do lado direito dá um soco no outro drag king que se encontra do lado esquerdo. Além disso, observa-se o quanto o ambiente possui todos os signos da masculinidade hegemônica, a própria cena presente na fotografia denuncia a violência intrínseca a esses ambientes, como demonstra o rosto do drag king que recebe o soco do adversário e com isso, escorre sangue.

A escolha por essa imagem se deu justamente pela clara divisão da sociedade feita em razão das diferenças de gêneros, como por exemplo, lutas marciais pertencem ao universo masculino, enquanto a dança de balé pertence ao universo feminino. Nossa sociedade é dividida na limitadora ideia baseada na binaridade, em que mulheres só deverão fazer atividades de mulheres, como costurar, cozinhar, bordar, dançar balé, cuidar das crianças, da casa e do marido. Enquanto os homens deverão fazer atividades de homens, como montar cavalos, dirigir motos e carros, levantar todos os tipos de peso, lutar, especialmente lutas marciais, como boxe, karatê etc.; frequentar bares, prostíbulos, sufocar suas dores, pois homem que é homem, não chora, entre vários fatores que se restringem a genitália das pessoas. Essas categorizações feitas

²³⁵ Mônica Lachman, sem título, fotografia, 2019, retirada do “Calendário Kings of the night”, 2020.

através do que é feminino e do que é masculino, são passíveis de questionamentos, até mesmo pelos motivos de que elas estão ligadas a uma construção histórica, social, política, econômica e cultural dos papéis de gêneros, como sublinha a Teoria Queer.

Pois bem, há um filme muito interessante que aborda todas essas questões, *Billy Elliot* (2000), o protagonista é um garoto de 11 anos que faz todas as atividades que a sociedade considera serem “coisas de meninos”, como por exemplo, ele pratica boxe. Certo dia, ele vê uma aula de dança de balé ao lado da sua sala de boxe e se apaixona. Com isso, começa a dançar balé, mas quando seu pai descobre o proíbe. Billy passa a enfrentar o preconceito tanto da sua família quanto da sociedade, para continuar a fazer o que gosta. Para realizar seu sonho de ser dançarino, ele vai embora para Londres e a cena final do filme é ele apresentando a versão feminina do *Cisne Negro*.

Este filme foi citado, pois ele traz à luz importantes pontos de discussão sobre esse “fetiche” que está arraigado no imaginário popular de que homens não podem dançar, pior ainda se for balé, e que mulheres não podem de forma nenhuma praticar esportes considerados masculinos, como por exemplo, o boxe. E, a partir dessas questões fazer uma analogia com a imagem encenada pelos drag kings, em que eles trazem em cena dois personagens masculinos, exercendo o papel padrão que a sociedade prescreveu para os homens.

O filme *Billy Elliot* (2000), desconstrói esses estereótipos intrinsecamente vinculados ao poder hegemônico do “macho alfa”. Butler (2011), explana de forma auspiciosa que a vida é um teatro a céu aberto, em que todas as pessoas encenam os papéis dos roteiros já pré-definidos. Conclui-se que todas as outras pessoas que se recusam a exercer eficazmente estes roteiros impostos que são calcados na heteronormatividade serão severamente punidas. Ou seja, a pessoa enquanto sujeita é censurada de ser o que ela quiser ser, pois custará muito caro, inclusive, poderá custar a sua própria vida. É só verificar os dados de mortes de pessoas lgbtqiap+, de mulheres etc.; em volta do mundo: “Em cerca de 76 países, leis discriminatórias criminalizam relações consensuais privadas entre pessoas do mesmo sexo – expondo indivíduos ao risco de serem detidos, acusados e presos”²³⁶.

²³⁶ ONU, ‘Nascidos livres e iguais: Orientação Sexual e Identidade de Gênero no Regime Internacional de Direitos Humanos’, 2013.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho eu busquei analisar as imagens produzidas por três obras artísticas: O fotolivro: *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*, da fotógrafa e jornalista Ana Farache; a exposição fotográfica: *Gineceu Androceu*, do diretor e figurinista, João Telmo, e os calendários eróticos: *Kings of the night*, organizados pela atriz Rubia Romani. Sob a égide do tema: *A Imagem Queer entre a Fotografia e o Teatro*.

É importante ressaltar o quão complicado e difícil foi fazer uma pesquisa bibliográfica sobre as questões vinculadas a Teoria Queer, enquanto performance na fotografia, pois é muito raro encontrar livros, textos, artigos e pesquisas que relacionem a teatralidade fotográfica com as temáticas que tangem identidades de gênero, sexualidade e diversidade sexual. Um trabalho no estilo monográfico já possui uma natureza solitária, mas foi muito mais solitário ainda tentar realizar um levantamento bibliográfico neste âmbito.

Durante o percurso foi possível notar que há bem mais pesquisas disponíveis que fazem análises de espetáculos com personagens LGBTQIAP+ e/ou fotografias do universo da moda sobre fluidez e não binaridade de gênero do que estudos que trazem como centro a *queerização* tão bem abordada e conceituada pelo historiador Fernando Benetti. Ademais, o início da escrita dessa dissertação coincidiu com a chegada da doença covid-19 no Brasil. Para evitar a propagação do vírus foi adotado alguns protocolos de segurança, bem como o isolamento social, o uso de máscara e álcool gel. Quando a pandemia se alastrou pelo mundo, causando muitas mortes, consequentemente despertou um certo medo do que poderia acontecer. O que eu pensei que fosse durar três meses (me refiro a pandemia), hoje, já se faz um ano e alguns meses. Este trabalho foi escrito em meio a tantas incertezas e com um cenário sombrio, de guerra ao fundo.

Como o intuito desta pesquisa foi investigar determinados elementos que constituem as identidades de gênero como resultado de atos performáticos de uma construção social, que se dá pelo constructo, pelas relações socioculturais de cada pessoa, partindo como referência o ensaio e o livro de Judith Butler. Além de intrinsecamente e visceralmente ser muito complexo discorrer sobre este pensamento, devido a sua complexidade, e por ainda encontrar-se em processo de consolidação, haja vista ser recente seu tratamento acadêmico, pois data da década de 1990, torna-se em uma tarefa muito dispendiosa e árdua.

Do mesmo modo, tentar entender o limiar da imagem queer entre a fotografia e o teatro, no exame da representação da representação, no panorama da teatralidade na fotografia, exigiu uma forte densidade de esforço intelectual e embasamento teórico, para a consolidação e

funcionalidade da dissertação. Para isso, foi preciso ter bem delimitado o recorte temático e delineado os objetivos e a hipótese.

Na introdução, a primeira pergunta a ser questionada na pesquisa é: do qual modo a fotografia é utilizada como um dispositivo para a construção e desconstrução de identidades de gênero? Em que a performatividade de gênero foi discutida ao longo deste trabalho e no início foi possível fazer um diálogo sobre a questão principal e as correntes de pensamentos de teóricas(os) que abordam em suas pesquisas acerca de que o gênero resulta de implicações sociais, históricas e culturais, adotando como embasamento as ideias da filósofa Judith Butler. Os três casos de estudo representam através de performances de gênero essa premissa da (des)construção das identidades de gêneros.

O procedimento adotado para realizar esse estudo foi a metodologia de análise de imagem. No percurso da análise das imagens foi utilizado como teoria de embasamento os aspectos da semiótica, tomando como base o trabalho de Roland Barthes. As imagens foram selecionadas de acordo com a produção de sentidos que cada uma provoca. As ferramentas utilizadas para a escolha foram norteadas por dois conceitos de Barthes – o *punctum* que significa algo que perfura profundamente, o termo vem do verbo latino *pungere*, é algo que é pungente e o *studium* que vem do verbo *studare*, que é um estudo do mundo, é algo que não é pungente, mais voltado ao campo racional.

Para isso, a fotografia foi o objeto de pesquisa deste trabalho. O enquadramento teórico-metodológico parte do pressuposto da Teoria Queer, pois ela problematiza as identidades de gêneros ao inferir que os gêneros são resultados de atos performativos estabelecidos desde a primeira infância das pessoas. As imagens selecionadas foram os fios condutores para esta pesquisa, haja vista que elas (des)constroem as normas de gênero.

Em um segundo momento foi desenvolvido o trabalho teórico sobre as performances de gêneros no âmbito da fotografia e do teatro. Posteriormente, foi realizada a análise das imagens dos casos de estudo. Nessa parte, eu apresentei através do exame de cada imagem selecionada a performatividade de gênero, de que ele não é inerente ao sexo, mas que a sua validação ocorre quando ao nascer se determina como as pessoas deverão se comportar e agir, em conformidade com o sistema binário de gênero.

Este trabalho cumpriu com o que eu objetivei desde o início: Investigar as performances queer através das imagens. As produções artísticas performáticas em conjunto com a fotografia mediam um conceito em que o visual, a criação de sentidos, a representação, a performance e o teatral dialogam entre si. Além do que, a fotografia como objeto de estudo de análise, permitiu que eu pudesse compreender os processos históricos, culturais e sociais das performances de

gêneros. A imagem pode transmitir muitas informações desde históricas, políticas, socioculturais, certamente a fotografia foi um dispositivo muito eficaz para este trabalho.

A confluência dos gêneros, isto é, a não limitação dos gêneros pela perspectiva do binômio: mulher e homem; é um assunto pouco recorrente na literatura acadêmica do teatro no Brasil, em Portugal e até internacionalmente. Além do que, a Teoria Queer, ainda no âmbito da academia é uma corrente de pensamento que se encontra em um processo de construção, instigando assim, a realização de mais pesquisas e trabalhos que consolidem essas questões.

Os casos de estudo corroboraram para que eu comprovasse a minha tese nesta pesquisa, eles auxiliaram a perceber que as estruturas da sexualidade humana e identidades de gêneros estão, historicamente e culturalmente, arraigadas no seio da sociedade por valores pautados na heteronormatividade. As imagens possibilitaram enxergar as implicações culturais, sociais e históricas que elaboraram as diretrizes para as configurações do sistema binário de gênero. Cada performance analisada dentro do recorte permitiu que se visualizasse o constructo performático e como essas questões relacionadas a identidade de gênero e sexualidade disputam determinados espaços do poder, e o quanto não são desvinculados da política, assim como já foi explicitado pelo movimento feminista nos anos de 1980: “O privado é político”.

6. REFERÊNCIAS

- Almeida, São José, *Homossexuais no Estado Novo* (Lisboa: Sextante Editora, 2010).
- Andrade, Welington, ‘Artaud e José Celso, dois momos heresiarcas’ *Revista Cult* (2015) <<https://revistacult.uol.com.br/home/artaud-e-ze-celso-dois-momos-heresiarcas/>> [Acessado em 10 janeiro 2021].
- Araújo, Gabriela Costa, ‘Fragmentos de Nós: Gênero e Sexualidade em cena’ *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress* (2017).
- Auslander, Philip, ‘A performatividade na documentação de performances’. Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa. Revisão: Luciano Vinhosa. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019.
- Aumont, Jacques, *A imagem* (Campinas: Papirus Editora, 1993), p. 34.
- Auster, Paul, *Leviatã* (Coimbra: Babel, 1994), p. 88.
- Bagagli, Beatriz, ‘Discursos transfeministas e feministas radicais: disputas pela significação da mulher no feminismo’ (dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2019).
- Barros, Patricia Marcondes de, ‘O Glam Rock brasileiro: moda e comportamento andrógino na década de 1970’ *Domínios da Imagem*, 25(2019) p. 66-7.
- Barthes, Roland, *A câmara clara* (São Paulo: Nova Fronteira, 1984), p. 53-4.
- Bastos, Cristiana, Responding to aids in brazil: the very early Years. In: Global responses to AIDS: Science in Emergency. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- Bayard, Hippolyte, *Le Noyé (Self-portrait as a drowned man)*, 1840 <<https://aperture.org/editorial/performing-camera/>> [Acessado em 13 janeiro 2020].
- Beauvoir, Simone de, *Segundo Sexo, vol. I: Fatos e mitos* (São Paulo: Difusão Europeia de Livro, 1970).
- Beauvoir, Simone de, *Segundo Sexo, vol. II: a experiência vivida* (São Paulo: Difusão Europeia de Livro, 1970).
- Benetti, Fernando José, ‘A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980-2013)’ (trabalho de conclusão de curso, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013).

Blessing, Jennifer, org., *Rose is a Rose is a Rose: gender performance in photography*, com contribuições de Judith Halberstam, Lyle Ashton Harris, Nancy Spector, Carole-Anne Tyler e Sarah Wilson (Nova York: Guggenheim Museum, 1997).

Boal, Augusto, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (São Paulo: Civilização Brasileira, 1980).

Bonadio, Maria Cláudia e Simili, Ivana Guilherme. Histórias do vestir masculino: Narrativas de moda, beleza, elegância. Maringá: EDUEM, 2017.

Brilhante, Maria João, ‘Looking for the expressive body through images: the infinite struggle against insignificance’ in *Intensified Bodies from the Performing Arts in Portugal*, ed. por Gustavo Vicente (Berna: Peter Lang, 2017).

Butler, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003).

Butler, Judith, ‘Actos performativos e constituição de gênero – um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista’ in *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*, org. por Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner, revisado por Ana Maria Chaves, Joana Passos e Márcia Oliveira (Braga: Editora Humus, 2011).

Cadengue, Antônio, ‘Prefácio’ in *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial*, de Alexandre Figuerôa, Cláudio Bezerra e Stella Maris Saldanha (Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2011), p. 15.

Calle, Sophie, “*Cuide de você*” (São Paulo: Sesc-Pompéia, 2009).

Calle, Sophie, *Histórias Reais* (Rio de Janeiro: Editora Agir, 2009).

Camila Leite de Araújo, ‘O desejo de fotografias: Bayard e seu autorretrato de mentiras e bronze de verão’. Especial THEORIA/ ÍCONE: Futuro do passado: representação, memória e identidades na fotografia. Ícone v. 15 n.1 – agosto de 2013.

Capobianco, Marcela, ‘Três peças de teatro em cartaz no Rio abordam temática LGBT’ *Veja Rio*, 05 de fevereiro de 2020 < <https://vejario.abril.com.br/> > [Acessado em 11 janeiro 2021].

Chiarelli, Cosimo, *Corpo, imagem e arquivo: a fotografia e o mimo*. (Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2014).

Connell, Raewyn, *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics* (Stanford: Stanford University Press, 1987).

Connell, Raewyn, *Questões de Gênero e Justiça Social*. (Século XXI, Revista de Ciências Sociais, v.4, no 2, p.11-34, jul./dez. 2014).

Costa, José Carlos Lima, 'Espetáculo BR Trans: micropolíticas, performances e cartografias queer' (dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás, 2017).

Cunha. Clóvis Márcio, *Introdução à arte da performance* (Guarapuava: Unicentro, 2013), p. 9.

Daniela, 'Hippolyte Bayard' *IDIS*, c. 2015 <<https://proyectoidis.org/hippolyte-bayard/>> [Acessado em: 07 de dezembro de 2019].

Despentes, V. (2016). Teoria King Kong. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições.

Dubois, Philipe, *O ato fotográfico e outros ensaios* (Campinas: Papirus, 1998), p. 279.

Duque, Alexandra, 'Quando olha para estas fotografias, vê um homem ou uma mulher?' *Amor pela fotografia*, 02 janeiro 2017 <<https://www.amorpelafotografia.com.br/>> [Acessado em: 17 de maio de 2019].

Ertem, Fulya, 'The pose in early portrait photography: questioning attempts to appropriate the past' *Image & Narrative*, 14 (2006), 76-95.

Escola de Mulheres, 'Medeia é bom rapaz' *Escola de Mulheres* (2018) <<http://www.escolademulheres.com/>> [Acessado em 10 janeiro 2021].

Escola de Mulheres, *Quem somos*, 2021 <<http://www.escolademulheres.com/>> [Acessado em: 16 de maio de 2018].

Facioli, Danhara, *sem título*, fotografia, 2019, retirada do Calendário Kings Of The Night, 2019.

Facioli, Danhara, *sem título*, fotografia, 2019, retirada do Calendário Kings Of The Night, 2019.

Farache, Ana, *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia* (Recife: Editora Massangana, 2016).

Femenías, María Luisa e Rossi, Paula Soza, 'Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres' *Sociologias* 21(2009), p. 02.

Ferraresi, Carolina de Melo, 'Um corpo fora de foco: Edgard Gurgel Aranha, homossexualidade e AIDS no Teatro Brasileiro' (dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2018).

Ferreira, João M. Diniz, 'Em busca de um devir performativo queer em Portugal' *Sinais de cena* 4 (2005), p. 18.

Ferro, Fernanda Ianoski, 'A androginia nos autorretratos de Claude Cahun: uma subversão de gênero', *Revista Ciclos* 4 (2015) <<https://www.revistas.udesc.br/>> [Acessado em 13 janeiro 2021], p. 119.

Figuerôa, Alexandre, Bezerra, Cláudio e Saldanha, Stella Maris, *Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial* (Recife: Fundação da Cultura Cidade de Recife, 2011), p. 128.

Foucault, Michel, *História da Sexualidade, vol. I: a vontade de saber* (Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988).

Foucault, Michel, *História da Sexualidade, vol. I: A vontade de saber*. (Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988).

Foucault, Michel, *Microfísica do poder* (Rio de Janeiro: Graal, 1979), p. 146.

Fundação Joaquim Nabuco, 'Editora Massangana vence prêmio ABEU com o livro 'Vivencial', de Ana Farache' *Imprensa* (2017) Disponível <<https://www.fundaj.gov.br/index.php/area-de-imprensa/>> [Acessado em: 15 de junho de 2020].

Hamili, Carole, Tableau vivant et postmodernité: quelles affinités?, *RACAR*, 40 (2019), p. 19-30 <https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/44_2_01_halimi.pdf> [Acessado em 13 janeiro 2021].

'Hanna Höch – Dadaísmo' <<https://revistausina.com/fotografia/hanna-hoch-dadaismo/>> [Acessado em 12 janeiro 2021].

HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas – a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro. Rocco. 1996.

Honório, Leticia, 'A utilização do corpo feminino como suporte de um discurso político nas artes visuais' (trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Santa Maria, 2019).

Instituto Pipa, *Irmãs Brasil*, 2020 <<https://www.premiopipa.com/irmas-brasil/>> [Acessado em 10 janeiro 2021].

‘José Vicente viu na juventude a antena dos novos tempos’ *Folha Vitória*, 09 maio 2018 <<https://www.folhavitoria.com.br/geral/noticia/05/2018/jose-vicente-viu-na-juventude-a-antena-dos-novos-tempos>> [Acessado em 29 julho de 2020].

Kossoy, Boris, *Fotografia e história* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2007).

Lachman, Mônica, *sem título*, fotografia, 2019, retirada do Calendário Kings Of The Night, 2019.

Lachman, Mônica, *sem título*, fotografia, 2019, retirada do Calendário Kings Of The Night, 2019.

Lapa, Fernanda, *Catálogo 23 anos: Escola de Mulheres* (2018), p. 08.

Leick, Rafael, ‘Peça de teatro ‘A Golondrina’ é soco no estômago necessário’ *ViajaBi!*, 23 de abril de 2019 <<https://viajabr.com.br/peca-teatro-a-golondrina>> [Acessado em 11 janeiro 2021].

Louro, Guacira Lopes, ‘Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”’. In: ‘O corpo educado: pedagogias da sexualidade’. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Louro, Raquel Afonso, ‘Homossexualidade e resistência durante a ditadura portuguesa: estudos de caso’ (dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2018).

Luz, Rosa, *E Se a Arte Fosse Travesti?*, fotografia, 2016 (Coleção seLecT Gênero).

Makela, Maria e Boswell, Peter, org, *As Fotomontagens de Hannah Höch*, (Minneapolis: Walker Art Center, 1996) <<https://assets.moma.org/.pdf>> [Acessado em 13 janeiro 2021].

Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2015.

Manifesto Queer Nation, vídeo online, trad. Roberto Romero, Chão da Feira 2016, <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-53-manifesto-queer-nation/>> [acessado em 13 janeiro de 2021].

Mapplethorpe, Robert, *Brian Ridley and Lyle Heeter*, fotografia, 1979 <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/>> [Acessado em 10 janeiro 2020].

Martins, Ferdinando, ‘Cenas paralelas : do arcaico ao pós-moderno nas representações do gay no teatro brasileiro contemporâneo’ in *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras*,

subjetividades e desejos, org. Horácio Costa et. al. (São Paulo: Imprensa Oficial, 2010), p. 435.

Mattar, Denise e Torloni, Christiane, *Do lobo à loba* (Paris 6, 2012).

Mcgeoch, Graham G., ‘E vos, quem dizeis que eu sou? A recepção do Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu no Brasil’ *Reflexus* 22 (2019), p. 444 <<http://revista.faculdadeunida.com.br/index.php/reflexus/article/view/978/2150>> [Acessado em 10 janeiro 2021].

Millet, Kate, *Política Sexual* (Lisboa: Dom Quixote, 1970).

Moreno, Newton, ‘A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro’ (dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2001) p. 314.

Oiticica, Helio, *Babylonests, fotografia, 1973* <<https://www.vulture.com/2017/07/hanging-in-the-babylonests-with-hlio-oiticica.html>> [Acessado em 10 janeiro 2021].

Oiticica, Hélio, *Quasi-cinema: série Neyrótika, fotografia, 1973* <<https://m.famousfix.com/>> [Acessado em 10 janeiro 2021].

Oliveira, Megg Rayara Gomes de, *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação* (Curitiba: Editora Primas, 2017).

PAIVA, Mirian Santos. Teoria feminista: O desafio de tornar-se um paradigma. R. Bras. Enferm. Brasília, v. 50, n. 4, p. 517-524, out./dez., 1997.

ONU, ‘Nascidos livres e iguais: Orientação Sexual e Identidade de Gênero no Regime Internacional de Direitos Humanos’, 2013.

PRECIADO, Beatriz. Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2014.

Pereira, Cristiano Lopes, ‘Rhiz’hommes: redes de gêneros fotográficos’ *Concinnitas*, 23 (2013), p. 1-22. p. 12-3.

Persichetti, Simonetta, sem título, in *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*, de Ana Farache (Recife: Editora Massangana, 2016).

Pimenta, Paulo, ‘Rosa Crucificação’ *Ipsilon*, 26 janeiro 2019 <<https://www.publico.pt/2019/01/26/culturaipsilon/>> [Acessado em: 26 junho 2020].

Pinto, Zara, *I will tenderly hit you with my shoe if you don't respect your local drag queens*, 2019 <<https://www.instagram.com/p/B4-b4MwnhdK/>>.

Pinto, Zara, *It's Time For dinneeeeeeeer*, 2018 <<https://www.instagram.com/p/BmtwZhFAI0Q/>>.

Pinto, Zara, *Kiss*, 2017 <<https://www.instagram.com/p/BbnL5igBYL-/>>.

Pinto, Zara, *OH Lola*, 2019 <<https://www.instagram.com/2squarefeetproject>>.

Pipano, Pedro, *Matrix de Xamã*, fotografia <https://www.instagram.com/irmasbrasil_/?hl=pt-br>.

Poivert, Michel, 'Notas sobre a imagem encenada: paradigma reprovado da história da fotografia?', trad. Fernanda Veríssimo, *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 35 (2016), 103-114 <<https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73716/41486>> [acessado em 13 janeiro 2020].

Renne, Gabriel, *Rosa Luz*, fotografia, 2018 <<https://www.instagram.com/ros4luz/?hl=pt-br>> [Acessado em 10 janeiro 2021].

Rich, Adriene, 'Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica' *Signs* (1980).

Rodrigues, Rita de Cássia Colaço, 'Artes de acontecer: viados e travestis na cidade do Rio de Janeiro, do século XIX a 1980' *Revista Esboços*, 35 (2016) p. 90-116.

Sagato, Rita Laura, *Las estructuras elementares de la violencia* (Buenos Aires: Prometeo, 2003).

Santo, Vanessa Friço do Espírito, 'Corpo e Performance no Instagram da Companhia de Teatro Os Satyros' (Dissertação de mestrado, Universidade de Sorocaba, 2016).

Santos, Mateus Melo dos, 'Bocas que beijam, bocas que falam: Grupo de Teatro Vivencial e masculinidade em Recife e Olinda (1974-1983)' (dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, 2018)

Sherman, Cindy, *Untitled Film Still #21*, 1978 <<https://www.metmuseum.org/>>.

Silveira, Juzelia de Moraes, 'Robert Mapplethorpe: diálogos e olhares sobre a sexualidade na arte contemporânea (dissertação de mestrado, da Universidade Federal de Santa Maria 2009),

p. 85.

Soulages, François, *Estética da fotografia: perda e permanência* (São Paulo: Senac, 2005).

Sousa, Nyl de, 'Performance Eunucos' *Revista Performatus*. 21 (2020).

Tavares, Claudia Barbosa Vieira, '*Fotografia e ficção: linhas cruzadas*' (dissertação de mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005), p. 27-8.

Telmo, João, *Diogo Amaral*, fotografia, 2016.

Telmo, João, *Paulo Pires*, fotografia, 2016.

Telmo, João, *Soraia Chaves*, fotografia, 2016.

Telmo, João. 'Gineceu Androceu de João Telmo', *Museu Nacional do Teatro e da Dança* (2019) <<http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/>>. [Acessado em: 14 de maio de 2019].

Telmo, João, *Benedita Pereira*, fotografia, 2016.

Thürler, Djalma, *Sexualidades e políticas de subjetivação no campo das artes* (Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação à Distância, 2019) <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/>>. Acessado em 13 janeiro 2021.

Thürler, Djalma, 'O rei está nu: desaprendendo e entendendo os tempos em que eu vivo' *Momento: diálogos em educação*, 1 (2019).

Tonguz, Sezen, 'Curadoria em Artes Performativas: O ciclo temático Gender Trouble - performance, performatividade e política de género no Teatro Municipal Maria Matos' (Relatório de Estágio de Mestrado em Comunicações e Artes, Universidade Nova de Lisboa, 2015).

Trovão, Ana Carolina Rubini, 'Cosmococa: anarquismo, liberdade e experimentalismo na obra de Hélio Oiticica' (dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2006), p. 37-8.

Vale, Felipe Peres do, 'Desconstruindo as masculinidades: uma análise do projeto nós' (monografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019).

Vale, João Pedro e Ferreira, Nuno Alexandre, *Dorothy*, tecido, collants, sapatos, cesto de verga, pernas de manequim e mecanismo eléctrico, 180 x 100 x 50 cm <<http://www.joaopedrovale.com/>>

Vale, João Pedro e Ferreira, Nuno Alexandre, *Noivos de Santo Antônio*, 2015, transfer e acrílico s/ tecido, 18 x 24 x 4 cm <<http://www.joaopedrovale.com/>>.

Vale, João Pedro e Ferreira, Nuno Alexandre, *P-Town (Poster)*, 2011 esmalte acrílico e spray s/ tela, 200 x 160 cm <<http://www.joaopedrovale.com/>>.

Vale, João Pedro e Ferreira, Nuno Alexandre, *The Sign (Aids Is Killing Artists*)*, 2011, Stencil s/ toalha, 100 x 150 cm <<http://www.joaopedrovale.com/>>.

Vale, João Pedro e Ferreira, Nuno Alexandre, *The Sign (Legalize Butt Fucking*)*, 2011, stencil s/ toalha, 100 x 150 cm <<http://www.joaopedrovale.com/>>.

Verri, Vitória, 'Cor e sintonia: Sophie Calle no manifesto da Arte Contemporânea' (trabalho de conclusão de curso, Centro Universitário de Maringá, 2017).

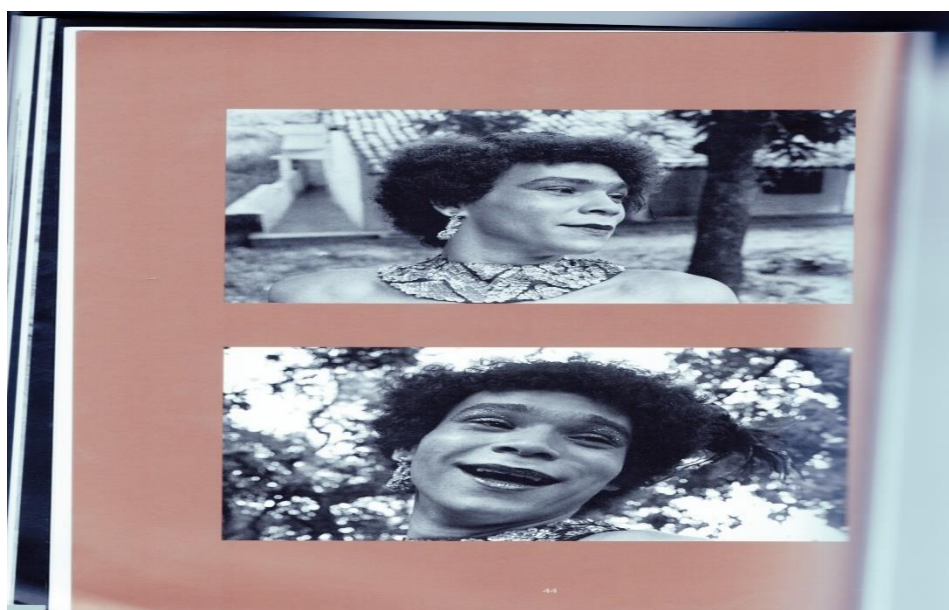
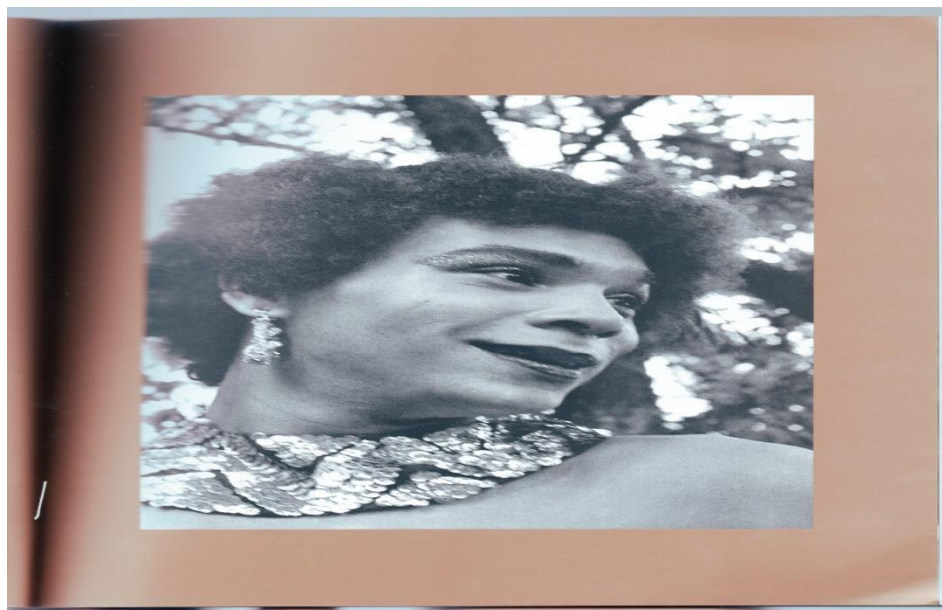
Victor, Renata, 'Curadoria' in *Vivencial: Imagens do afeto em tempos de ousadia*, de Ana Farache.

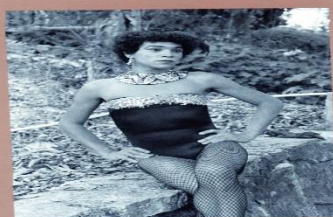
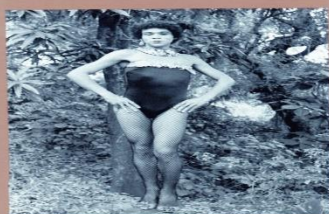
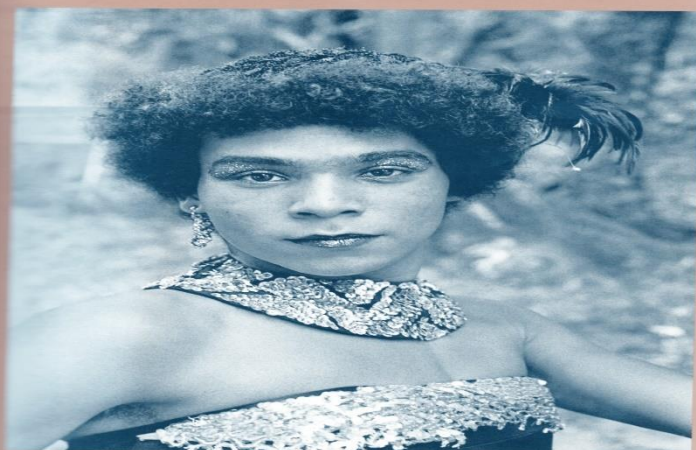
Williamson, Judith, *Imagens de mulher: a fotografia de Cindy Sherman* (Rio de Janeiro: Zazie Edições, 1983).

Wittig, Monique. *The Straight Mind and other Essays*, Boston: Beacon, 1992.

7. ANEXOS

7.1 Anexo 1 – Fotolivro Vivencial: *imagens do afeto em tempos de ousadia*

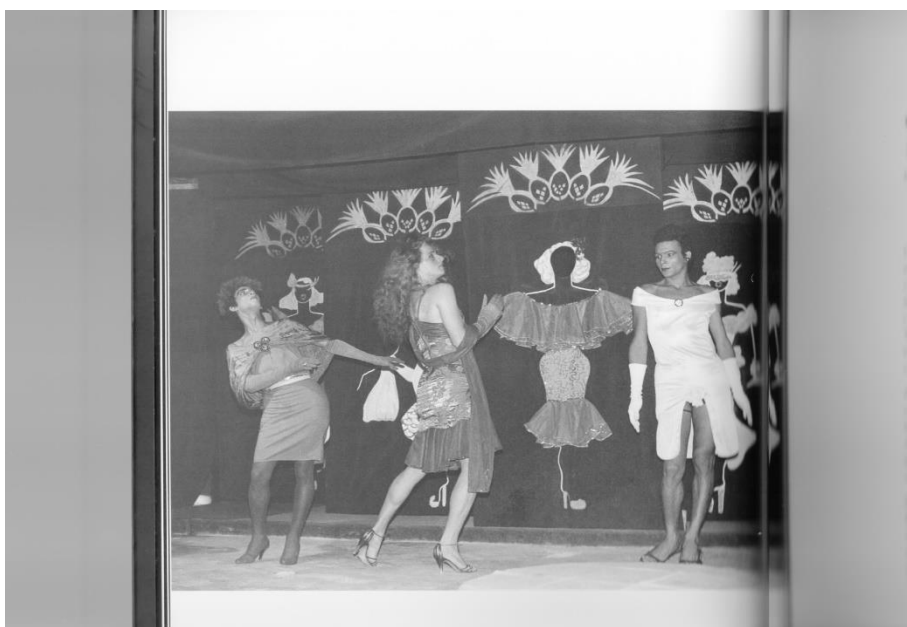




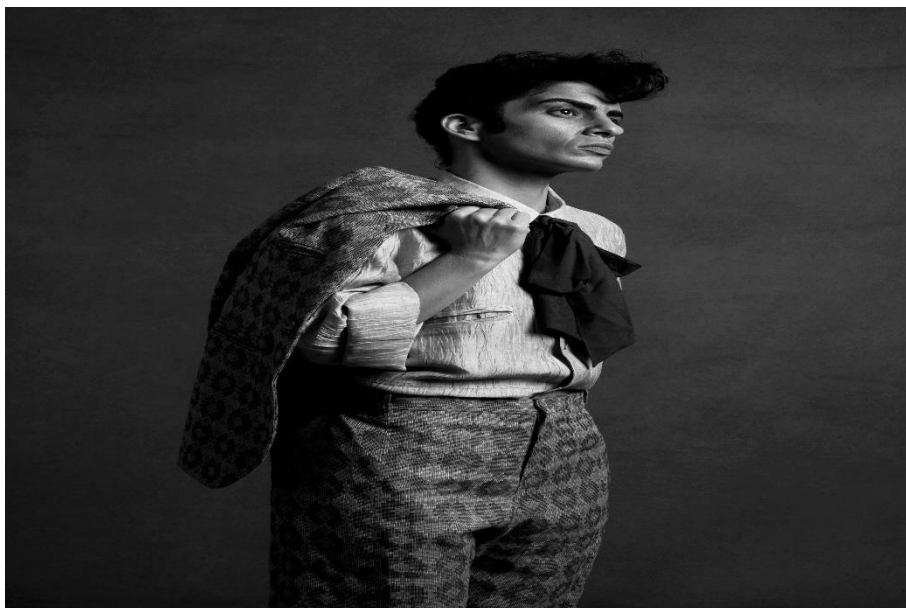


Pastoral cultural das meninas do Brasil
Henrique Celso
Museu de Arte Moderna, 1983





7.2 Anexo 2 - Exposição fotográfica: *Gineceu Androceu*









7.3 Anexo 3 - Calendários eróticos: *Kings of the night*





